الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالـــي والبحث العلمي

جامعة منتوري –قسنطينة كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

جميلة بوحيرد
الرمز الثوري
في الشعر العربي المعاصر

ترجمة لمذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير (شعبة: أدب الحركة الوطنية)

إعداد الطالبة: فطيمة بوقاسة

إشراف الدكتور: يوسف وغليسي

لجنة المناقشة

د......................	....	....	رئيسا
د. يوسف وغليسي	أستاذ محاضر	جامعة منتوري-قسنطينة	مشرفا ومقررا
د-....................	....	....	عضوا مناقشا
د-....................	....	....	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2006-2007

П

الشكر

إذا كانت كلمة "الشكر" تسع مجهودات الأستاذ المشرف "يوسف وغليسي" فله ألف شكر على ما أولاني وبحثي من عناية واهتمام وطول أناة وجميل صبر فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما لا يفوتني توجيه شكر خالص إلى اللجنة المناقشة لتحملها مسؤولية النقد الجاد للبحث وقراءة صفحاته الكثيرة بصبر ومن ثمة إفادتنا بتوجيهات قيمة هي بنت سنين طويلة من الخبرة العلمية.

فإلى هؤلاء أرفع جهد المقل

وعسى الله أن يقبل مني الصواب ويغفر لي الخطأ

الإهــــــــداء

إلى...

أرفع إليكما جهد أعوام خلت، عسى أن يكون

نتاج ما مرّ عليّ فيهم من مشقة وسهر...

بعض الجزاء !!

"إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل... وهذا من

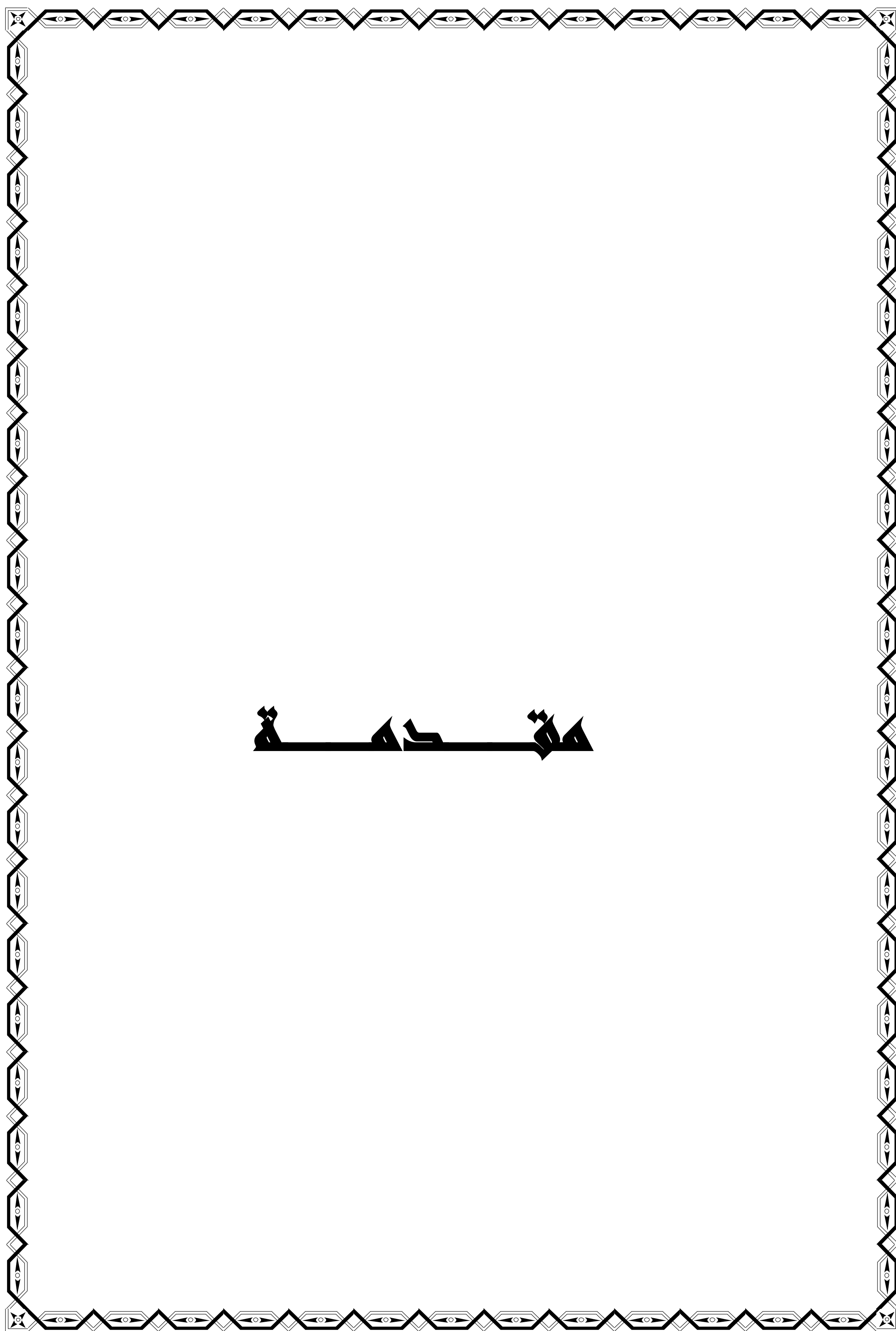
أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

-العماد الأصفهاني-

فهرس الموضوعات

الفصل الثاني: جميلة بوحيرد رمزا شعريا دراسة في مستويات التوظيف الرمزي

الفصل الثالث: وسائل الترميز الشعري



مقدمة

من المشاق التي تعترض الباحث – أي باحث – بعد إنجازه بحثه، كيفية التقديم له، و كيفية تسويق هذا المنتوج الثقافي البكر إلى المستهلك المثقف في حلة مغرية و ثوب زاه.

ولأن أصعب الأمور بداياتها، فقد ارتأينا أن تكون بداية البداية من عنوان بحثنا، الذي اخترنا أن يكون: جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر و هو عنوان طويل نسبيا، زاخر دلاليا.

والموضوع – بحسب العنوان – تتنازعه ثلاثة حقول دلالية كبرى: الرمز/ الثورة / الشعر المعاصر. وكل حقل من هذه الثلاثية يصلح موضوع مذكرة مستقلة، أما " جميلة بوحيرد " فقد يتبادر إلى الذهن أنها تفتح بوابة " التاريخ الجزائري " المقفل داخل ذواتنا حقلا دلاليا رابعا، لكنها في واقع البحث لا تعنينا باعتبارها امرأة.، بل واقعا شعريا أسال حبرا كثيرا، و مكنونا إبداعيا بعيد كل البعد عن معادلات التاريخ، و أحكامه.

أردنا أن نمتحن صدق مقولة **عز الدين إسماعيل**: "**إستطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من شخصية جميلة بوحيرد شخصية أسطورية**"[1]. فهل حقا رقت التجربة الشعرية المعاصرة برمز جميلة بوحيرد إلى حد الأسطورة؟. وإذا كانت كذلك، فما مستوى الإحساس بالرمز الثوري جميلة؟. كيف كانت " جميلة " في تقنيات الترميز الشعري؟. و هل بالإمكان اعتبارها رمزا نمطيا عابرا للأزمنة والأمكنة، أم أن ما أسالته من حبر إبان طزاجة واقعتها، وجدة قضيتها جعلها رمزا محكوما بقانون " تاريخ الصلاحية " الذي انتهت بموجبه " جميلة "، و قضية " جميلة " منذ نصف قرن؟.

---

[1] -عز الدين إسماعيل: في الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الثقافة، بيروت، (د، ت) ص 217.

وبمعنى آخر، هل تكتفي جميلة " الرمز " بما قيل فيها؟، و هل رمز جميلة بوحيرد رمز مستهلك ومعلوك إلى درجة الامتهان حقا، كما تعبّر **سلمى الخضراء الجيوسي**[2] بحيث إن كل ما سيقال عنها سيرهق مجددا أعصابنا، ولن يضيف جديدا إلى أصوات النعيق والندب و العويل التي علت خلال الخمسينات والستينات؟، وهل يفتقر الشعر الثائر بعامة، والشعر المقول في "جميلة" بخاصة إلى الجودة، والصدق، فقط لأنه يشترك جميعه في الموضوع و الظرف؟، وبمعنى أوسع، لماذا يعتبر الشعر الثائر مثار استخفاف أكثر النقاد، رغم أثره في الجماهير؟ و هل القصيدة الثائرة مولودٌ غير شرعي قصير العمر، ومحكومٌ عليه بالموت السريع أو الإزدراء الشنيع؟، و هل ما قيل في " جميلة " مجرد إلقاء بالدلو إذا ألقيت الدلاء أم أنه التوحد العربي في شخص هذا " الرمز"؟.....

هذه بعض أهم النقاط الإشكالية التي هي مدار التقصي في هذا البحث، و لنا أن نعتبرها "أسبابا " دفعتنا، و حببت إلينا الموضوع، و جعلته ينهي حالة " التشتت " التي تستولي على الباحث، المجبر على انتقاء موضوع مذكرته من بين كم لا يستهان به من المقترحات، و المواضيع.

وإلى جانب هذا، دوافع أخرى، منها جدة الموضوع، بحيث لم نعثر على دراسة كاملة شاملة لمجموع الشعر الذي كانت "جميلة " موضوعه الرئيس، إلا ما كان متناثرا هنا وهناك في بعض الكتابات التي أشارت إليها، و احتوتها دراسات أخرى تتعلق بالثورة أو بأدبها عامة.

ومن ثمة، فالموضوع يلقي الضوء على نتاج منسي، ومحتقر لدى غالبية النقاد، على اعتباره وليد فترة الثورة، أو كانت الثورة دافعه، ما جعلهم يجزمون بأنه نتاج ساقط في المعايير الفنية والجمالية.

والنتيجة المنطقية لهذا، أن لم نعثر على باحث، قام بجمع الشعر المقول في "جميلة" –على كثرته– حفظا له من الضياع من جهة، و إبرازا " لوجوده " على الأقل من جهة أخرى، على غرار ما قام به مثلا **عثمان سعدي** -و قد كان دبلوماسيا في العراق- حين جمع الشعر العراقي الذي اتخذ من الثورة الجزائرية موضوعه، و ترجم لشعرائه الذين كتبوا فيها.

ومؤلفه " **الثورة الجزائرية في الشعر العراقي** " بجزئيه، من أهم مصادرنا، على اعتبار أنه ضم بين دفتيه قصائد لا تحصى عن " جميلة بوحيرد ".

أما على صعيد "الرمز" و"الثورة" فسبقني إلى الخوض فيهما الكثير من الأدباء و النقاد، فمن المؤلفات الأولى التي اهتمت بالرمز، تلك التي تعزى إلى **درويش الجندي** من خلال مؤلفه: **الرمزية**

---

[2]-أنظر مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الثاني، فبراير 1959، ص 53

في الأدب العربي، و كما هو باد من العنوان، فالكتاب احتفى بالرمزية مذهبا فنيا عربيا، حاول الباحث استقراء أطواره، و بداياته، و إشعاعاته، مسقطا إياه على الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث، الأمر الذي حرمنا من الاستفادة من هذا الكتاب، لاهتمامنا بالرمز باعتباره قيمة فنية لا بالرمزية بوصفها مذهبا فنيا.

أما كتاب "**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**" لصاحبه **محمد فتوح أحمد**، فمن أغنى الكتب التي خاضت في الموضوع، لشموليته، ومنهجه، وحسن موائمة الباحث بين النظري والتطبيقي فيه، محاولا تتبع "الرمز" من حيث كونه مصطلحا شديد اللين، متغير الدلالة، ومتشعب المفاهيم، كما حاول الإلمام بالرمزية كمذهب فني، له مريدوه في العالم العربي.

وإلى جانب المؤلف الذي لا غنى لدارس الشعر العربي المعاصر عنه **في الشعر العربي المعاصر: قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية** لـــ: **عز الدين إسماعيل**، نجد مؤلفات أخرى تتفاوت من حيث الأهمية، لتناولها "الرمز" تناولا جزئيا أو ثانويا، منها مؤلف **الصورة الأدبية** لـــ: **مصطفى ناصف** الذي أفرد فيه للرمز فصلا خاصا، و هو ما قام به **رجاء عيد** في كتابه **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر** حين خص الرمز بفصل ضخم عنونه بـــ: **الرمز و الترميز**، برغم أننا نلمح عشق الباحث الجلي للرمز، و للتعبير الرمزي في كل صفحة من صفحات الكتاب**!!**.

هذا إلى جانب مؤلفات أخرى، أفدنا منها بصورة أقل، مثل كتاب: **الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي** لـــ: **عثمان حشلاف** و **الرمزية عند البحتري** لـــ: **موهوب مصطفاي** و غيرها.

أما موضوع "الثورة" فأسال –ولا يزال يسيل– حبرا كثيرا، ما بين الذام لأدبها، والمدافع عنه، والواقف منه موقف الحياد، فمن الذام الرافض لكل أدب يولد في فترة الثورة: **طه حسين** في **خصام و نقد**، ومن المدافع المستميت عنه، نجد المؤلف المشترك بين **نجاح العطار** و **حنا مينة** "أدب الحرب"، في حين يقف **عبد العزيز المقالح** في **صدمة الحجارة**، الموقف الوسطي المعتدل.

ولأنه لابد للبحث من منهج يسير عليه، فإن موضوعنا كان يقتضي " منهجا فنيا " يحيط بتقنيات التعبير الرمزي، إضافة إلى حضور منهجي " تاريخي " مساعد، بقدر الملح في الطعام، وعلى ضوء ذلك، قمنا بدراسة القصائد المبلورة حول هذا القطب الرمزي " جميلة بوحيرد " والذي استقطب مجموعة هامة من القصائد الثورية المبثوثة في دواوين أصحابها أو في كتاب عثمان سعدي، أو في صفحات مجلة الآداب التي اتخذت من المد القومي استراتيجية لها، أو ربما كانت "جميلة" تختفي بين سطور قصائد أخرى تصب كلها في قالب الثورة و أدبها.

و قد كان اهتمامنا الأكبر في عملية الجمع، منصبا على الشعر الذي جاد به الشعراء العرب خصوصا، على اختلاف جنسياتهم و أقطارهم، مع حضور جزائري أقل، تفسر قلّته الرغبة في رسم صورة جمالية لجميلة الجزائرية من منظور عربي، إضافة إلى أسباب أخرى منها:

* أن النتاج الجزائري غير مثبت في دواوين شعرائنا في الغالب، على غرار قصيدة **أبي القاسم خمار** في جميلة، و التي لم نعثر عليها في دواوينه.

* أن هذه القصائد لا تخرج – في قليل أو كثير – سواء من حيث الصور أو المعجم أو الموسيقى عن قصائد الشعراء العرب، إذ تصب في مجملها في قالب تقليدي، تطبعه سمة الرتابة والتقرير. وسنشير في الملحق إلى قصيدتي **أبي القاسم خمار** و **صالح خرفي** على سبيل التمثيل.

وككل بحث يتكأ بحثنا على خطة عمل، تتوزع على ثلاثة فصول:

الفصل الأول: وعنوناه بـــ: الرمز الثوري:

ملتقى الشعر والثورة،

حاولنا فيه ضبط المصطلحات، من خلال تحديد مفهوم "الثورة" والأدب المنسوب إليها، مع رصد آراء المؤيدين والرافضين والواقفين وسطا من الأدب المنتج أثناءها.

ثم تتبعنا مفاهيم الرمز التي تختلف تبعا لاختلاف مجالات اشتغاله، لنيمّم بعدها شطر أنواعه و مستوياته، ثم علاقته بالأسطورة، فالاستعارة، و أهم ما تفترق به عن الرمز و رغم أن الفصل نظري – أو كما يفترض له أن يكون – فإن بعض المفاصل اضطرتنا إلى إرفاق الشواهد الشعرية، ما ضخم من حجم الفصل، و جعله يفوق المراد له.

الفصل الثاني: وعنوناه بـــ: جميلة بوحيرد رمزا شعريا،

دراسة في مستويات التوظيف الرمزي.

وكما يبدو من العنوان، يجمع الفصل بين جميلة بوحيرد المرأة / الرمز، و بين مستويات الرمز و لأنه لا يمكننا تجاهل سؤال: من هي جميلة بوحيرد؟، فقد كان لزاما علينا استحضار المنهج التاريخي من خلال ترجمة موجزة لحياة المرأة التي كانت موضوعا للشعر العربي فترة الخمسينيات و الستينيات، وعادت موضوعا لمذكرة ماجستير عامنا هذا، محاولين التركيز على أهم ما في حياة البطلة قديما وحديثا.

لننتقل إلى مستويات الرمز، مفضلين التفصيل فيها في هذا الفصل، وذلك بتتبع أهم الاصطلاحات التي أبتدعها الباحثون، لنلج بعدها إلى التطبيق، من خلال الإجابة عن السؤال التالي:

كيف وظف الشعراء رمز جميلة بوحيرد؟، أو بصفة أدق: كيف كانت جميلة في مستويات التوظيف الرمزي؟.

الفصل الثالث: وعنوناه بـــ: وسائل الترميز الشعري، و ينطوي على أربعة مباحث:

* المبحث الأول: المعجم الشعري، و تشكيل الرمز اللغوي.

* المبحث الثاني: التناص، و تشكيل الرمز الإشاري.

* المبحث الثالث: الصورة الشعرية، و بناء الرمز المركب.

* المبحث الرابع: الإيقاع، و الأصداء الرمزية.

وكل مبحث من المباحث الأربعة، مستهل بالتنظير قبل التطبيق، سعيا منا إلى إثراء البحث، و رفضا منا للقطيعة الايبستمولوجية بين النظري و التطبيقي.

وبديهي أن مزاوجتنا بين "النظري" و" التطبيقي" كلفتنا جهدا مضاعفا، وبحثا دؤوبا، ينبع كل هذا من قيمة البحث، واستحقاقه للجهد المبذول فيه.

وإذا كان من نواميس كتابة المقدمات، التلميح إلى "الصعاب" التي تعترض الباحث فإن من المجحف – حسبنا- في حق البحث، و الباحث-على السواء-الشكوى من أمور لا تتم المتعة العلمية إلا بها، ولا يتميز الباحث الجاد عن سواه في غيابها.

وختام هذه الأسطر، شكر وامتنان وكبير عرفان للأستاذ المشرف "يوسف وغليسي"، الذي شرفني بالإشراف على هذا البحث، فكان نعم المرشد والموجه، فالشكر الخالص و الخاص للدكتور "يوسف وغليسي" لسعة صدره، و حسن صبره، و تفهمه، و إليه أرفع جهدي المتواضع هذا....

كما لا يفوتني توجيه الشكر الحار للأستاذ: رياض بن يوسف، الذي كان أول من حثني على التقدم لمسابقة الماجستير، وأول من تنبأ بنجاحي.

إليكما أستاذي الكريمين:

فائق الحب، وخالص التقدير

الفصل الأول:

الرمز الثوري: ملتقى الشعر، والثورة

I - الثورة

II - الرمز

III - مستويات الرمز وأنواعه

IV - علاقة الرمز بالأسطورة

V - علاقة الرمز بالاستعارة وأهم الفروق بينهما

الشعـــر رؤيـــا بفعــــل...
والثـــورة فعــــل برؤيـــــا

-أدونــيس-

I- الثورة:

1-مفهوم الثورة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في تعريفه للثورة مايلي: «ثار الشي: ثَوْرًا وثؤورًا وثورانا وتثوّر: هاج (...) وثورُ الغضب: حدثه، والثائر: الغضبان، ويقال للغضبان أَهْيَجَ ما يكون: قد ثار ثائره، وفار فائره، إذا غضب، وهاج غضبه (...) ويقال: انتظر حتى تسكن هذه الثورة، وهي الهَيْج»[1].

والثورة في مفهومها الاصطلاحي هي: فعل التغيير الشامل، أو هي بتعبير أدق: «أقصى مراحل الرفض للسلبيات»[*]، وإذا كان «التمرد حركة لا نتيجة لها في الواقع، واحتجاجا غامضا لا ينطوي على نظام أو مذهب، فالثورة محاولة لتكييف العمل وفقا لفكرة ابتغاء تشكيل العالم داخل إطار نظري»[2]، فالثورة -من ثم- فعل إنساني هدفه التغيير الشامل، والتطهير الكلي، إنها الزلزال الذي يقلب ملامح الأرض، يهز الأعماق، ويغيّر الخرائط، ويبدل المجتمعات والأفكار.

ويعرفها "ميخائيل نعيمة" بأنها تلك التي تشمل كل شيء، فـ«**كل اختراع ثورة، كل اكتشاف ثورة، كل فكرة جديدة ثورة، كل زيّ جديد إن في اللباس، وإن في المأكل والمشرب والمأوى، وإن في اللغة والأدب، وإن في الصناعة والتجارة أو في الدراسة والعبادة، أو في التقاليد والنظم السائدة –ثورة، وهذه الثورات هي التي بها تتجدد الحياة من يوم ليوم ومن جيل لجيل**»[3] .

ومظاهر الثورة يمكن إجمالها في مقطع شعري لعبد المعطي حجازي من قصيدته الشهيرة (أوراس).

«ثورة...ثورة

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، ج3، ط1، دار صادر، بيروت، د.ت، ص53 (مادة: ثور)

[*]-ورد هذا المفهوم على لسان زياد علي في معرض رده على الدكتور: عبد العزيز المقالح حول أزمة القصيدة الجديدة: ينظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة الجديدة، ط1، دار الحداثة، بيروت، ودار الكلمة، صنعاء، 1981، ص75.

[2]-إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط1، دار الشهاب، الجزائر، 1985، ص34.

[3]-ميخائيل نعيمة: دروب، ط5، دار صادر، بيروت، 1968، ص24-25.

ما أعظمه يوم الثورة

تهتز الأعماق الحرة

(.....)تهوِي مــــدن، يَهْمِي مطر، تنمــو زهره

تتعارك مخلوقات النور، ومخلوقات الحفره»[4].

إنها باختصار: البوثقة التي تنصهر خلالها "الروح"، ويتطهر في أثونها "الوجدان"، ويتبلور بدمائها الفكر[5].

والثورة بهذه المعاني جزء لا يتجزأ من السياسة، فهي وجهها الآخر، وغالبا ما تكون ثورة السلاح نتيجة منطقية ومتوقعة للتعفن السياسي الذي يلقي بظلاله السوداء على كل مناحي الحياة الإنسانية، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وحينئذ تصبح الثورة السبيل الأوحد، والحل الأمثل لتحقيق التغيير، وقد باتت هذه الحقيقة من المسلمات «منذ أطلق كلاوزفيتز مقولته الشهيرة بأن الحرب ليست إلا استمرار للسياسة، ولكن بوسائل أخرى، هي وسائل العنف والإكراه»[6].

والواقع أن الأدب أحد وسائل الثورة، وأكثرها فاعلية، ما دام يلتقي معها في الغاية، وإذا كان هدفه "تغيير الحياة" كما يعبر رامبو، فإن أية ثورة لا تقوم إلا لذات السبب، وإن اختلفت الوسائل، وتباينت الأساليب.

وقد يغدو الأدب مشعل الثورة، وملهبها، وأهم وسائلها للتغيير فما «ثورة السياسة آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب، والنفوس التي يحدثها الأدب، وتحدثها مع الأدب ثورات أخرى... ولست أعرف ثورة سياسية بالمعنى الحديث أو القديم للفظ الثورة إلا وقد سبقتها ثورة أدبية عقلية كانت هي التي أغرت الناس بها، ودفعتهم إليها، وأخرجتهم عن أطوارهم، فلم يستطيعوا صبرا على ما يكرهون، ولا إبطاء عما يريدون»[7].

ولن نخوض أكثر في علاقة الأدب بالثورة أو الثورة بالأدب، لأننا سنتطرق لهذا الأمر بالتفصيل في القوادم من السطور، وسنعرف أن علاقة الأدب بالثورة –والعكس- علاقة أزلية، وأنهما ترافقا منذ القدم لتحقيق التغيير، وإرساء قواعد الحرية، والعدالة، والمساواة.

---

[4]-ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ط3، دار العودة، بيروت، 1982، ص401.

[5]-غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، 1970، ص144.

[6]-بسام العسلي: عبد الحميد بن باديس، وبناء قاعدة الثورة الجزائرية، ط2، دار النفائس، بيروت، 1986، ص05.

[7]-طه حسين: خصام ونقد، ط12، دار العلم للملايين، بيروت، 1985، ص157-158.

2- علاقة الشعر بالثورة:

تعتبر "الكلمة" و"الثورة" وجهين لعملة واحدة، إذ الكلمة سلاح فعال من أسلحة الثورة لا تقل فتكا عن الرصاص، إنها –على حد تعبير مايا كوفسكي- : «قائد القوى البشرية»[8].

وقد لعب الأدباء، والشعراء بخاصة، دور الجندي المجهول والخفي في كل ثورة نشبت على الأرض، فكانوا الممهدين لها، والداعين إليها، والناقلين –بَعْدُ- لأحداثها في قالب مستساغ، بعد أن مجّت الجماهير النقل التأريخي –الوصفي للحوادث «فالأدب يصور حياة النفوس، والقلوب، والأذواق على نحو لا يستطيع التاريخ أن يصوره، ولا أن يسجله، ولا أن ينقله إلينا نقلا صحيحا دقيقا»[9]، ويؤكد هذا أرسطو (448-380ق.م) قائلا: «إن الشعر أكثر فلسفة، وأبدع من التاريخ، وأكبر منه قيمة»[10]، ولهذا عُدَّ الشعر –عبر العصور، وعلى اختلاف اللغات والديانات والحضارات- متنفسا يقول فيه شخص ما عجز عن قوله الآلاف، ويحمل فيه حرف ما ناءت بحمله الأكتاف، ولم يكن "**نزار قباني**" كاذبا حين قال: «أحيانا لا يستطيع شعب من الشعوب أن يبكي بصورة علنية، فتأتي قصيدة شعر لتتولى البكاء عنه»[11].

فالشعر أكثر أنماط الأدب ليونة، واقدرها على التعبير عن المكنونات من جهة، واحتواء الثورات من جهة أخرى، فهو كما يعبر "**غالي شكري**" : «**فن المقاومة بشكل عام**»[12]

ومن هنا تتعدد وجوه الصلة بين الشعر والثورة –فالشاعر إنسان، والثائر إنسان أيضا- وهذا ما جعل عملية التأثر والتأثير ميسم العلاقة بينهما، فهناك ثورات خلدت أسماء، وهناك أسماء خلدت ثورات! ! ولم نكن لنسمع عن ملاحم الإغريق الأوائل، ولا أن نجلّها لولا موهبة شاعر يدعى

---

[8]-حنامينة ونجاح العطار: أدب الحرب، ط2، دار الآداب، بيروت، 1979، ص23.

ويؤكد هذا المعنى قول الزعيم الثائر "هوشي منه": «إن الأديب مقاتل بالكلمات في حرب التحرير»، وقول "كاتب ياسين": «إن على الفن أن يكون قنبلة-».

[9]-طه حسين: خصام ونقد، ص45.

[10]-السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص17.

[11]-نوال مصطفى: نزار.. وقصائد ممنوعة، ط2، مركز الراية للنشر والإعلام، 2000، ص106.

[12]-غالي شكري: أدب المقاومة، ص302.

"**هوميروس**" ولا عرفنا قيمة فتح "**عمورية**" وعظمتها لو لا ما جادت به قريحة شاعر قد يعرف بـــ "**أبي تمام**"، ولا كنا سمعنا عن حروب "**سيف الدولة**" أو ذكرناها وذكرناه لو لا عبقرية شاعر يكنى "**المتنبي**". وقس على ذلك الكثير... ولم يخلُ العصر الحديث من هذا الأمر، وما كانت تغنينا أبدا، قراءة تاريخ المقاومات والثورات الإنسانية ضد الاستعمار أو الإقطاع أو الدكتاتوريات، ولا كان يقنعنا هذا منها، بل لم نكن لـــ"نشعر" بها لولا رجال خلدوها على طريقتهم، ولننظر إلى الشعر الذي أبدعه "**غارسيا لوركا**" في المقاومة الإسبانية، أو ذاك الذي خلّد به "**لويس أراغون**" الثورة الفرنسية**!** !

إن هذه الثورات خلدها التاريخ كتواريخ، لكن الشعر خلدها كقيم، ومواقف وكنقاط تحول كبرى في حياة الشعوب والأفراد، ولهذا حفظتها الشعوب، وقدسها الأفراد**!** ! .

إن الشعر يكتب الثورة، ويشعلها كما الثورة تفتح مجال الإبداع والخلق للشاعر، فهي تصنع له الأفكار، وتخلق له الرؤى، ولا تتخيّل أن علاقة كهذه، كل حدودها المنفعة المتبادلة، لا تنفصم، بل من اليسير جدا أن تتهاوى، وأن يبتعد الشعر بهمومه عن الثورة، وأن تبتعد الثورة بهمومها عن الشعر إن كان كل ما يوحدهما هذه "البراغماتية" المؤقتة، فإن أي علاقة إن قامت على شيء زالت لفقده، لكن علاقة الشعر بالثورة أعمق من هذا وأوثق، ذلك أن الشاعر إنسان يعيش مجتمعه، وواقعه وآفاقه، بل هو شعلة أحاسيس، وموهبة، ووعي تؤهله لأن يكون أكثر انفعالا، وتفاعلا –من الإنسان العادي- مع ما يطرأ من أحداث، وما يستجد من أمور «فالشعراء أكثر حساسية، واسرع انفعالا، وأقوى إرهاصا بتيارات الحياة، ومدها الثوري من غيرهم»[13].

والشاعر يعطي الثورة أعز ما يملك، ويبذل في ذلك بعضا من دمه، وجسده وروحه وأعصابه، ولتنظر لشاعر عاشق يرفل في الحرير مكث على رأي العقاد –أربعين عاما في مخادع النساء لا يخرج منها، هو نزار قباني، يعلن التوبة والطلاق من النساء والخدود، والنهود، وأجساد المرمر وقوارير العطور،... بسبب نكسة العرب حزيران 1967 ليقول بلا تكلف:

يا وطني الحزين
حولتني بلحظة
من شاعر يكتب شعر الحب، والحنين

---

[13]-إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص33.

لشاعر يكتب بالسكين[14]

إن الثورة الخارجية قد تكون سببا للثورة الداخلية، وكما أن حرفا قد يشعل حربا، فإن حربا قد تلهب حرفا! !

إلى هذا، فالإنسان العادي ينظر إلى الشاعر دائما نظرة المنتظر والمتشوف إلى الجديد، والجميل وليس يكفيه أو يعزيه إن عرف، وعاش الحدث، ما لم يكن الشاعر من نقل إليه هذه المعرفة، وصور له هذا الحدث.

إن الجماهير تعيش الثورة واقعا، لكن الشاعر يعيشها أحلاما أيضا، إنه القادر –وهو المرهف الحس المالك لبيان النظم- على جعل هذه الجماهير تنفجر، والقادر على تحويلها إلى علبة كبريت مبللة غير ذات جدوى، وصعب أن تتحول الوردة الفيحاء في يد بشر إلى سكين حاد، ولكنها تتحول تلقائيا، وفي يسر، إذا كان من يحملها شاعرا! !

ولعل من أهم وظائف الشاعر أنه: «يمهد للثورة، وينشئها، لأنه يثير نفوس الناس، ويبغض إليهم بعض أطوار الحياة التي يحبونها، ويعرض عليهم مثلا جديدة يحببها إليهم، ويزينها في قلوبهم (...) وهو بهذا يفتح للثورة أبواب النفوس، والضمائر، ويمهد لها الطريق في حياة الأفراد، والجماعات يتاح له النُجح، ويدركه الإخفاق أحيانا أخرى»[15]. أليس هو «وجدان الأمة وعقلها المفكر ولسانها الناطق وضميرها الحي وقلبها الخافق[16].

ولهذا الذي ذكرنا، كانت علاقة الثورة بالشعر علاقة تتجاوز المنفعة المؤقتة، علاقة هي من العمق، بحيث تتشابك فيها الخطوط، وتغوص الحدود، ولا يعنينا بحال هنا، من يحدث الأثر الأكبر في الآخر هل الشعر هو الذي يخدم الثورة، أم هل الثورة هي التي تعطي الشعر وتستدعيه؟ ذلك أن «الملهِمَ والملهَم يشترك كلاهما في صنع الإلهام الذي تكون له إضافة في التراث الإبداعي»[17]. وحسب الشعر والثورة أن يوحدهما الهدف ذاته (هدف التغيير)، والاشتراك في الرؤى رغم اختلاف الوسائل والأساليب.

---

[14]-نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة، ط6، منشورات نزار قباني، بيروت، 1971، ص09.

[15]-طه حسين: خصام ونقد، ص115.

[16]-أم سهام (عمارية بلال): جولة مع القصيدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص11.

[17]-نجاح العطار وحنا مينة: أدب الحرب، ص13.

3-بين "شعر الثورة" و"ثورة الشعر":

لقد بيّنا في العنصر السالف، أن علاقة الشعر بالثورة علاقة أزلية صعبة الانفصام، وأن "الكلمة" كانت ولا زالت سلاحا آخر خدم ويخدم الثورة، لكن يعاجلنا سؤال مهم: ما الفرق بين شعر الثورة وثورة الشعر؟ ولماذا يعتبر الشعر المكتوب أثناء الثورات أو ما يسمى "بثورة الشعر"، شعرا محكوما عليه دوما بعدم الجدوى وضعف المستوى الفني؟

يصطلح على الإنتاج الإبداعي الذي واكب الثورة، وعاش لظاها، أو بمعنى أخص الشعر المقول أثناء اضطراب الحوادث، واشتعالها باسم ثورة الشعر، فمن السخف الاعتقاد بأن الثورة شغلت الشعراء عن الشعر، فالشاعر «يأبى إلاّ أن يكون شاعرا في كل موقف وفي كل مقام»[*].

لكن من السخف أيضا الاعتقاد أو الجزم بأن هذا الشعر كان كله شعرا في المستوى، يستحق الالتفات إليه، وإعمال الذهن فيه، وإلهاب الحواس لتذوقه، كذاك الذي جادت به قريحة المبدعين بعد مرور العاصفة، وهدوء الأجواء، وصفاء الرؤى، وظهور نتائج الثورة، ومنجزاتها والذي ينضوي بعامته تحت مسمّى شعر الثورة.

ومن هنا كان «الشعر الذي يدعو إلى الثورة، ويمهد لها، ويغري بها، ويلهب نارها، ويسمع دويها، ويدفعها إلى الأمام دفعا، ويخرجها من ظلام الظلم إلى ضياء الحق، ويجعل منها واقعا فعليا بعد أن كانت فكرة وحلما هو الذي نسميه: ثورة الشعر»[18].

وكان الشعر الذي يظهر «بعد أن تستقر الأوضاع، وتتضح الأمور، وتختمر الأشياء، والأفكار في الذاكرة وتنمو تلك البذرة الطيبة فإذا هي شجرة مباركة جذورها في الأرض وفروعها في السماء[19] هو: شعر الثورة.

وقد اختلف الباحثون حول قيمة الشعر الثائر المكتوب أثناء الثورة خصوصا، فعميد الأدب العربي "**طه حسين**" مثلا ينفي وجود الأدب الثائر عموما (شعره ونثره)، ويفضل الأدب الهادئ الذي يأتي عقب الثورة.

---

[*]-وردت هذه العبارة على لسان راجنو أحد أبطال رواية "الشاعر أوسيرانودي برجراك" للكاتب والشاعر الفرنسي: إدمون روستان. تر: مصطفى لطفي المنفلوطي، دار المعرفة، الجزائر، 2003، ص69.

[18]-إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص37.

[19]-بلقاسم بن عبد الله: دراسات في الأدب والثورة، ط1، دار هومه، الجزائر، 2001م، ص176.

في حين يؤكد "**حنامينة**" و"**نجاح العطار**" على وجود هذا الأدب، وقيمته، ويدافعا عنه باستماتة، ويدفعا عنه تهمة المناسباتية العالقة به عادة.

لكننا لا ندري لماذا أطلق "**طه حسين**" على الأدب المواكب للثورة مصطلح "أدب الثورة" وفي وسعه تسميته بـــ"ثورة الأدب"؟ ولا نفهم أيضا لماذا يصرّ حنامينة ونجاح العطار على دعوته بـــ أدب الحرب وهما اللذان يتحدثان عن الأدب المنتج أثناء الثورة لا بعدها؟

والأغلب أن هؤلاء لم يفكروا في ضبط المصطلحات وتحديدها، لأن همّ أحدهم كان نفي قيمة الأدب المواكب للثورة لإثبات قيمة هذا الأدب وجدواه، في حين كان همّ الآخرين إثبات قيمة هذا الأدب، وقد ألمحنا لهذا حتى لا نؤاخذ فيما بعد لانفقاء تسمية ثورة الشعر في كلا الموقفين، وإن كانت ثابتة في أقوالهم ومواقفهم.

وسنعرض لوجهتي نظر الطرفين كل على حدة، لنجيب عن هذا السؤال المهم: هل الثورة الشعر قيمة؟.

4-ثورة الشعر: بين النفي والإثبات

أ-موقف طه حسين

يشكك طه حسين في أدبية ما تنتجه الثورة من شعر ونثر، بل يذهب إلى حد نقي قيمة أي أدب خلق في الثورة، وعاش لظاها، ذلك أنك لن تجد فيما تقرأ «ما يلائم ذوقك الفني بل لن تجد (...) ما يرضي عقلك المستأني، وحكمك الذي يريد أن يتدبر قبل أن يصدر»[20].

ويمكن إجمال الأدلة التي ساقها الناقد في ثلاثة محاور كبرى:

أ-المناسباتية العالقة بهذا النوع من الأدب.
ب-ما تعلّق بالمتلقي لهذا الأدب.
جـــ-ما خصّ المستوى الفني من هذا الأدب.

-المناسباتية:

يركز طه حسين على أدب الثورة الفرنسية، ويسأل القارئ أن يبحث ما استطاع عن أديب

---

[20]-طه حسين: خصام ونقد، ص156.

فرنسي عاصر الثورة، وكتب أدبا جديرا بالبقاء، ويؤكد جازما أنك لن تعثر على هذا الأدب مهما تطل في البحث والتنقيب، وكل الذي ستعثر عليه، خطب متناثرة، وأحاديث كان الهدف منها إلهاب المشاعر، وتحريض الجماهير، ولم يقصد منها إلى وجه الأدب والفن، الأمر الذي يجعلها تصنف في خانة المناسبة، فهي «تلائم الظروف، والأوقات التي أغوت بها، ودفعت إليها»[21].

والملاحظ أن "طه حسين" في تعصبه لموقفه، يأنف من تسمية تلك الخطب والأحاديث أدبا لأنها لا تلبث –بكرور الأيام، وانتفاء الظروف التي أوجدتها- أن تغدو مجرد تاريخ أو أرشيف يحفظ «فلما تغيرت تلك الظروف، وانقضت تلك الأوقات، أصبحت تلك الخطب والأحاديث تاريخا من التاريخ، لا تصلح إلا لقراءة الباحثين الذين يريدون أن يؤرخوا للأحداث»[22].

أما الأدب الجدير بالبقاء، والخلود، فهو الذي يتعدى المناسبة، ويأتي بعد الثورة لا أثناءها.

-المتلقي:

بعد انحسار موجة "البنيوية" التي نادت بموت المؤلف والتركيز –حال الدراسة النقدية- على النص وحده، عنى الباحثون المعاصرون منذ أواخر ستينيات القرن العشرين، بالمتلقي كعنصر فعال في إنتاج النص الأدبي، ومن روّاد هذا الاتجاه: "ياوس" والقارئ التاريخي، و"آيزر" والقارئ الضمني، و"فيش" والقارئ المثالي، وغيرهم، ولا تعنينا نظريات هؤلاء في شيء قدر ما يعنينا أن "طه حسين" –وإن لم يعرف عهده أمثال هذه النظريات- قد انتبه مبكرا إلى دور المتلقي، وحضوره في عملية الإبداع، وقدمه كدليل هام على عدم جدوى الأدب الثائر.

إن المتلقي عند طه حسين له دوره الفعال في الحكم على العمل الإبداعي، وهو خلال احتدام الثورة في شغل شاغل عن الأدب بالثورة نفسها، بمجرياتها، وتطورات أحداثها، والأدب «أثناء الثورة حين تضطرب نفوس الناس بالأمل والطموح، ونفوس فريق منهم بالخوف والمحافظة، متواضع، مقتصد، يمشي على استحياء –إن أمكن وصف الأدب بالمشي والحياء أيضا- لأن الناس مشغولون عنه بأحداث الثورة مما يقع، وما ينتظر، وبما تدفع إليه هذه الأحداث»[23].

فانشغال المتلقي عن الأدب، يفقده معناه، وقيمته بل وجدوى وجوده و«يخطئ من يظن أن

---

(21)-طه حسين: خصام ونقد، ص156.

(22)-نفسه، ص156.

(23)-نفسه، ص158.

التجربة الشعرية عمل فردي يقوم به الشاعر وحده وحسب، ذلك أن التجربة الشعرية –أساسا تجربة تشارك بين الشاعر والمتلقي»[24].

ويشترط "طه حسين" في العمل الإبداعي "الحرية الكاملة" التي تمد الأدب بالقوة، والروعة، ولا ندري أكان يقصد إلى حرية المؤلف أم حرية المتلقي؟ فإن كانت الأولى فلا نعتقد أنه تخفى عليه روائع ما أنتجته السجون والمنافي، ورائعة "دون كيشوت" لــ"سيرفانتس" خير مثال، وإن كانت الأخرى، فالجماهير أحوج ما تكون –في اعتقادنا- إلى أدب يسببها عن حريتها المفقودة، ويعطيها الأمل في الغد الأفضل على نحو ما يعيشه جمهور الوطن العربي اليوم، وهذا "**أحمد مطر**" مثلا إلى قول أحمد مطر يواسي شعبه العربي فقده حريته، ويحرضه الثورة وفك إسار الظلم ، يقول:

لا تطلبي حرية أيتها الرعيّة

لا تطلبي حريه

بل مارسي الحرية

إن رضى الراعي.. فألف مرحبا

وإن أبى

فحاولي إقناعه باللطف والروية

....

قولي له: إني ولدت حرّة

قولي له: إني أنا الحرية

إن لم يصدقك فهاتي شاهدا

وينبغي في هذه القضية

أن تجعلي الشاهد... بندقية[25]

-**المستوى الفني**:

يعتبر ضعف المستوى الفني للأدب المكتوب في الثورة، ثالث المآخذ التي استغلها طه حسين ومرد هذا الضعف –كما يرى- أمران:

*****أولهما**: أن «الأدب الذي ينشأ أثناء الثورة (...) يجري على طبيعته الأولى، فيكون

---

[24]-السعيد الورقي: مقالات في النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2003، ص07.

[25]-WWW. Ahmed Mattar. com

اتصالا للأدب القديم...»[26]. أي أنه في عمومه، مجاراة للنمط الفني التقليدي، فإن خلقت الثورة للأديب آفاقا رحبة للإبداع، ومضامين جديدة، فإنها ستصب كلها في قالب عتيق لا جدة فيه، بسبب من انشغال الأديب عن الشكل بقوة المضمون، وبسبب من اقتضاء الحال والظرف كذلك.

*‏**ثانيهما**: أن الأدب سيحاول عبثا مجاراة الثورة، وهو حينئذ سيغدو« دعوة لها، وإغراء بها، وهو في هذه الحالة أدب ضعيف، فاتر لأن الأحداث الواقعة أقوى منه وأظهر»[27].فالواقع المعيش سيغلب التخيل الفني لا محالة، خصوصا إذا كان هذا الأدب قاصر عن بلوغ قوة الحدث، ويؤكد الناقد هذا المعنى، مركزا على الثورة الفرنسية، فيقول: «واقرأ إن شئت فيما يتصل بالأدب الفرنسي أثناء الثورة، ما كتبه شاتو بريان في مذكراته عن إلمامه بباريس حين كانت النفوس مضطربة، ثائرة، فستراه يصف أندية الأدباء في تلك الأوقات بالضعف، والفتور، وقلة الغناء »[28].

وواضح من موقف الناقد، دعوته الأدباء إلى اعتزال الكتابة الثورية أثناء الحروب، ذلك أنه نذر عنده الجود خلالها بأدب راق، ذي قيمة، والأدب الحق عنده ما ولد بعد الثورة لا فيها.

إن المتمعن في هذه الأدلة، يجدها لا تخلو من نقاط إشكالية، كانت مدار اعتراض "حنا مينة" و"نجاح العطار" اللذين ردّا ردّا مفصلا ودقيقا على ما تعلق بالعناصر التي انطلق منها "طه حسين" في هجومه على الأدب المبدع أثناء الثورة.

وقد وجب علينا أولا، لفت الانتباه، إلى اختلاف كل باحث في المثال الذي اتخذه للدراسة، فــ"طه حسين" ضرب المثال بالثورة الفرنسية، أما "حنا مينة" و"نجاح العطار" فقد اختارا حرب تشرين 1973، ومرد التنبيه إلى هذا، أن نتجنب فيما بعد –عوارض هذا الاختلاف، سواء حين الاستشهاد بالنصوص، أو عند تضارب المصطلحات، فأدب الثورة عند طه حسين هو أدب الحرب أو أدب المعركة أو أدب القتال عند الآخرين وجميعهم لا يعبر عن الأدب الذي يولد بعد الثورة، وإنما عن الأدب (والشعر منه بالخصوص) الذي يواكبها أو الذي اصطلح على تسميته بثورة الأدب.

ب -موقف حنامينة ونجاح العطار:

---

[26]-طه حسين: خصام ونقد، ص159.

[27]-طه حسين: خصام ونقد، ص159.

[28]-نفسه، الصفحة نفسها.

يؤكد الباحثان أن الأدب المكتوب خلال الثورة أدب يستحق البقاء، وله الحق أيضا في التعمير والخلود، ويضربان المثل بالأدب المكتوب خلال الحرب العالمية الثانية، الذي لم يكن «شاهدا على هذه الحرب وقائع وبطولات فحسب، بل شاهدا على دور الكلمة فيها، الكلمة التي حاربت وانتصرت لأن أصحابها في ساعات المحنة التي عاشتها أوطانهم كانوا مع شعوبهم، في خطوط النار، ومسيرات المقاومة، وفي المصانع والمعامل، ولجان الدفاع عن المدن المحاصرة التي ارتدت عنها جحافل الغزاة مدحورة »[29].

ثم يبدآن في دحض الأدلة التي يلجأ إليها الرافضون لهذا النوع من الأدب والشعر منه بالخصوص، مبينين بطلان بعضها، وما في الكثير منها من التجني.

-المناسباتية:

يجزم الباحثان أن الحرب في أصلها «مناسبة، وغير مناسبة في آن، وكذلك هي جميع أحداث التاريخ »[30]. ومهما قصر عمر الحرب فإن آثارها لا تزول بزوالها، والقول بأن الأدب –والشعر منه بالخصوص- المكتوب أثناءها قصير العمر، وعديم الجدوى، أمر يجانب الصواب، والقول «بنوع من الجزم غير المجزوم، إن ما يكتب خلال الحرب لا يعدو أن يكون شعر مناسبة، وأن شعر المناسبات أقل شأنا ودواما من شعر غير المناسبات، فكلام يحتاج إلى برهان، وهو في التحليل الأخير دعوة إلى الراحة خلال الحرب »[31]، وهي النتيجة التي خرجنا بها من رفض "طه حسين" للأدب المنتج أثناء الثورة، ما يعتبره الباحثان فرارا من جبهة الأدب على ميدان الحرب بل هو «تبرير لهذا الفرار»[32] أيضا.

وهو ما يؤكده "بول إيلوار" في معرض دفاعه عن شعر المناسبة، إذ ينبغي علينا –حسبه- «التيقن بأن كل قصيدة هي لمناسبة كما قال "غوته"[33]. فليس من الخطأ إذا أن تلهم المناسبة الشاعر فيبدع، وليس بالضرورة أن يكون مفعول هذا الإبداع قصير المدى، فالقصيد الجيد يفرض نفسه بغض النظر عن المناسبة التي أوجدته، والمبدع لم يعد يسكن البرج العاجي، بل اضطره الواقع بثوراته، وتناقضاته «إلى أن يكتب ما يعيشه، وما يتعامل معه أكثر من حاجته إلى أن يكتب ما يفكر

---

(29)-حنامينة ونجاح العطار: أدب الحرب، ص38.

(30)-نفسه، ص9.

(31)-نفسه، ص14.

(32)-نفسه، الصفحة نفسها.

(33)-نفسه، ص15.

به، فالحالات المعيشية بقدر كاف من المعاناة، هي وحدها القادرة على ربط ذات المبدع بما وبمن حوله»[34]. و«الإبداع الشعري لم يعد ترفا نفسيا وذهنيا انطوائيا لتزجية الفراغ وقتل الملل والسأم، بل أصبح الوسيلة الأكثر فعالية لاستيعاب مشاكل الإنسان واحتضان قضاياه الخاصة والعامة»[35].

فقوة الحدث تصنع الأدب الخالد، وتمنحه الطاقة على البقاء والعيش وإن «أدبا خارج الأحداث الكبيرة لا يخلد، لأنه لا يكون صادقا لكي يخلد، وحين لا يكون أدب زمن المعارك سلاحا في المعارك ذاتها يكون زائفا»[36]، ويؤكد "بلقاسم بن عبد الله" أن «أدب الثورة لا يتوهج إلا في قلب الثورة نفسها، حيث يعانق المقاتل وجدان الأديب أو الفنان، وهو يساهم عن كثب في معركة التحرير دفاعا عن الوطن والحرية»[37].

- المتلقي:

إن المتلقي المشغول عن ثورة الشعر، بالثورة نفسها عند طه حسين، هو المتلقي الذي يحتقر شاعرا لا يقف معه في مراحل الثورة الحرجة عند "حنا مينة" و"نجاح العطار"، وإذا كان "طه حسين" قد جعل هذا الأدب أشبه برسالة معلومة المرسل مجهولة المرسل إليه، ومغفلة العنوان، فإنه عند الباحثين، خير وسيلة تقرّب المرسل من المرسل إليه، وأداة صدق تجلو شعبية المبدع عند جمهوره، ف «القارئ في الحرب، لا يكترث أبدا بالكاتب الذي يتجاهلها، وحين يكون القارئ في مرحلة معينة من الحرب لا يكترث بالكاتب الذي يكون في مرحلة متخلفة عنها، والقارئ يتطلب صورته في صورة قضاياه (...) وإذا لم يفعل الكاتب ذلك لا يصل إليه»[38].

ويؤكد على هذا الناقد الألماني "هوجو فري يريش"، قائلا إن الناس ينتظرون من الشاعر تفاعلا مع آلامهم وآمالهم، وتواصلا مع همومهم وأحلامهم، وأن يكون شعره «تعبيرا أو تشكيلا مثاليا للمواقف، والمشاعر العادية، وعزاء شافيا للآلام، والجراح مهما تناول من موضوعات مخيفة أو قاسية»[39].

---

[34]- عبد العزيز المقالح: صدمة الحجارة، دراسة في قصيدة الانتفاضة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1992، ص7.
[35]- أم سهام (عمارية بلال): جولة مع القصيدة، ص12.
[36]- حنامينة ونجاح العطار: أدب الحرب، ص16.
[37]- بلقاسم بن عبد الله: دراسات في الأدب والثورة، ص26.
[38]- أدب الحرب، ص16.
[39]- السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ص28.

إن شعبية الشاعر أو الكاتب، وقف على مقدرته على لمس الأوتار الحساسة لشعبه، ولنضرب مثلا بصاحب أعلى مراتب المقروئية في الوطن العربي نزار قباني الذي سألته الصحفية رولا خرسة عن هذه الشعبية وعما إذا كانت متأتية من كونه يتكلم بلسان من لا يستطيعون الكلام؟ فرد: «صحيح هذا هو، يعني ما أكثر الناس الذي يحترقون من الأعماق دون أن يستطيعوا أن يقولوا ما يحسون، يعني دعينا نتكلم عن المرأة، أنا منذ أربعين عاما أتكلم عن المرأة (...) ولذلك كانت النساء معي (...) ثم انتقلت إلى الشعر السياسي، كذلك عبرت عن هموم المواطن العربي (...) لذلك التف حولي الناس، أنا عالجت هذين الموضوعين الكبيرين: موضوع المرأة المسحوقة، والأوطان المسحوقة»[40].

هذا اعتراف شاعر فطن، لمس الأوتار الحساسة لشعبه فأحبه هذا الشعب، والشاعر الذكي من يصنع جسرا متين الأسس، يربطه بالجمهور، ويربطهم به، هو جسر صعب أن يتهاوى، لأن طرفيه يتفقان، أو من مصلحتهما ألا ينقطع!! .

-المستوى الفني:

لا ينفي الباحثان ضعف المستوى الفني لعموم هذا الأدب، لكنهما يتعزيان عن ضعفه، بأصالته وصدقه، فقد «فات الكثيرين أن القيمة الجمالية للأدب، إنما تتجلى في صدقه، وفي مدى قدرته على التعبير عن هذا الصدق، وان الأدب المزيف ساقط حتى في المقاييس الجمالية وليس قادرا على البقاء، لأن زيفه إنما يرجع أصلا إلى انفصامه عن قضايا البيئة التي يعبر عنها»[41]. ويفرق الباحثان بين بساطة هذا الفن وتبسطه، فالبساطة في حد ذاتها عنصر جمالي، أما التبسط فعيب لا في الفن بل في صانعه، ولئن اتسمت الكتابات المواكبة للثورة ب «بساطتها، فإن روعة بعض الآثار الباقية هي في بساطتها، بساطتها لا تبسطها، لأن البساطة تنطوي على عمق، وهي تجانف التسطح الذي قد يكون في الأعمال السريعة كما يكون في الأعمال المتأنية بسبب من سطحية الكاتب نفسه»[42].

وإن عيب على هذا الأدب ضعف مستواه الفني، فمرد ذلك إلى انشغال الأدب بما يجري،

---

[40]-أسبوعية بانوراما، عدد 466، من 24 إلى 30 أفريل 2003، ص22.

[41]-حنا مينة، ونجاح العطار: أدب الحرب، ص19.

[42]-نفسه، ص39.

فـــ «في السلم يتفرغ الأدباء للفن، وفي الحرب يتفرغ الأدب نفسه للحرب»[43]. كما يقال، وطبيعي أن هذا التفرغ سيحول دون التجويد التام، ويكون على حساب عناصر فنية ما كان المبدع ليهملها لولا خصوصية الظرف الذي يكتب فيه.

وإن سلمنا جدلا بضعف قيمة هذا الأدب، وأن بعضه ينتهي مفعوله بانتهاء الثورة، ونجاحها، «أفلا تكون الغاية مما كتبوه قد تحققت؟»[44].

وقد درس "عبد العزيز المقالح" شعر الانتفاضة مثلا، وقد كان يدرك يقينا، أنه لن يكون في أغلبه مما يرضي ذوقه من حيث مستواه الفني والجمالي، لكنه فضل رغم هذا –وهذه وجهة نظر منطقية، وعادلة- إعطاء هذا الإنتاج حقه من التداول، و «اعتبار هذا الشعر –مهما كان حظه من الإبداع- نصوصا منجزة، وقابلة للقراءة، إن لم تكن قابلة للفحص، والتقويم»[45]. وحسب المبدع أن يتفاعل مع ما يطرأ في واقعه، وما يثقل كاهل مواطنه، فهذا –على الأقل- لن يجعله هدفا لسهام التاريخ التي لا ترحم، يقول الشاعر الجزائري مفدي زكريا مؤكدا ذلك في ديوانه اللهب المقدس: «لم أعن في "اللهب المقدس" بالفن والصناعة، عنايتي بالتعبئة الثورية، وتصوير وجه الجزائر الحقيقي بريشة من عروق قلبي غمستها في جراحاته المطلولة (...)، قد لا يجد عشاق ما يسمونه بالشعر الجديد، في "اللهب المقدس" ما يشبع غرائزهم المشبوبة في جحيم النهود، والبراعم، والفساتين، ولكن سيجد فيه "الشعراء الناس" صلة رحم وثقى بعز أمجادهم وتجاوبا صادقا مع مشاعر العروبة الزاحفة في كل بلد عربي(...) وعسى أن أكون بهذا قد أرضيت ضميري، وثورة بلادي، وعروبتي»[46].

وخلاصة القول:

إن الشعر أو الأدب المنتج أثناء الثورة، قد يكون ضعيف المستوى الفني، لكنه يجلو بصدق فترات حرجة من حياة الشعوب، وهو إذا يستحق أن يعطى الفرصة ليدرس، على علاته الفنية أحيانا، وإن صدقه، والمخاض العسير الذي لازم ميلاده في ظروف تنعدم فيها شروط الولادة الصحية، والطبيعية لأي عمل إبداعي، يمكن أن يشفعا له بعض قصوره الفني.

---

[43]-نفسه، ص12.

[44]-حنا مينة، ونجاح العطار: أدب الحرب، ص16.

[45]-عبد العزيز المقالح: صدمة الحجارة، ص08.

[46]-مفدي زكريا: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص04.

و...
الرمز
الخافي
المخفيّ
المتخفّي
كالشفرة بين الحدّين
وبين الضدّين
ينفي
كي يثبت
....
....يثبت
كي ينفي**!**

[من آخر ما كتب الشاعر المصري محمد يوسف، قبل وفاته]

II - الرمز:

الرمز مقابل للكلمة الفرنسية (symbole) [47] المشتقة من الكلمة الإغريقية "Sumbolon" بمعنى: علامة "Signe"، وهو «علامة تمثيلية، كائن حي أو شيء يمثل شيئا مجردا».

أما الرمزية فهي مصدر صناعي عربي مقابل للمصطلح الفرنسي (Symbolisme) الدال على «نظام من الرموز معبّر عن معتقدات...».

وقد تداخلت وتعددت مجالات استغلال الرمز «فهو يظهر كمصطلح في المنطق، في الرياضيات، في نظرية المعرفة، في علم الدلالات، وعلم الإشارات، كما أن له تاريخا طويلا في عوالم اللاهوت ("الرمز" أحد مرادفات "العقيدة")، والطقوس، والفنون الجميلة، والشعر»[48].

والذي يجمع بين هذا "الشتات المفهوماتي" الاشتراك في المعنى العام البسيط للرمز، من حيث هو: إنابة شيء عن شيء آخر.

1-مفهوم الرمز لغة:

ورد في "لسان العرب": «رمز: الرمز: تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة الشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يُبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين (...) ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزا: غمزته...» [49].

وفي القرآن الكريم قوله تعالى: [قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ] [آل عمران/ الآية 41].

ولفظ الرمز هنا، كما شرحه الأستاذ: "محمد حسن الحمصي"، بمعنى: «أن تعجز عن تكليمهم بغير علّة، فلا تتفاهم معهم إلا بالإيماء، والإشارة»[50].

3-الرمز اصطلاحا

---

[47]-Petit Larousse illustré, Librairie Larousse, Paris, 1980, P976.

[48]-رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب (تر: محي الدين صبحي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص196.

[49]-ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص222-223، (مادة: رَمَزَ).

[50]-المصحف الشريف مع أسباب النزول، وفهرس المواضيع، والألفاظ، تحقيق: محمد حسن الحمصي، طبع دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص55.

يرتبط مفهوم "الرمز" بمجاله الذي يشتغل فيه، وللوصول إلى المعنى الأدبي المبتغى هنا، وجب علينا المرور بمفاهيم عديدة له، تبعا لتعدد العلوم التي احتوته، ونظرا إلى انطلاق كل باحث من إيديولوجية معرفية ينتهجها، فإلى جانب المعنى العام، للرمز، والذي من رواده "بيفون" و"ويبستر"، برز باحثون حصروا الرمز في مجالات علمية مختلفة، منها: المجال اللغوي بدءا من "أرسطو"، ووصولا إلى "ريتشاردز"، و"أوغدن"، فـ"أولمان"، ثم علم النفس الذي جاء بمفاهيم جديدة له، مستوحاة أساسا من ثورة نظرية اللاشعور، وسنرى مفهوم الرمز عند عميد نظرية اللاشعور فرويد، وعند مؤسس نظرية اللاشعور الجمعي "كارل يونغ".

ولم يغب مفهوم الرمز عن الأدباء، إذ ألوا بدلائهم أيضا، بدءا "بغوته"، فـ"كانط" و"كولردج"...

لكن، وكما أن أولئك اتسمت مفاهيمهم بالبساطة حينا، غلبة المفهوم الإشاري عليها، حينا آخر، فإن هؤلاء غالوا في النظر إلى الداخل، إلى الذات، وإسقاط همومها على الطبيعة، ما جعل نظرياتهم أقرب إلى المثالية منها إلى الواقع.

وسنتطرق بشيء من التفصيل إلى كل مفهوم على حدة، لنرى الجديد في كل منها، ولنصل في الأخير إلى المعنى الأدبي الذي هو غايتنا.

أ- المعنى العام للرمز

ونقصد بالمعنى العام للرمز، كيف نظر المفكرون في معناه الإجمالي، دون أن يقحم في فرع معرفي محدد، وسنرى أن مفهوم الرمز بهذا المعنى كان فضفاضا بحاجة إلى التخصيص.

-الرمز عند إدوين بيفون:

يقسم بيفون الرمز إلى نوعين: اصطلاحي وإنشائي.

*__الاصطلاحي__: هو ما أتفق، وتووضع عليه من الإشارات، كاللفظ الذي يرمز لدلالته[51] فالمحفظة مثلا لفظ "يرمز" لحقيبة الكتب، والذي جعل اللفظ رمزا لهذه الدلالة دون سواها هو تواطؤ مجموع الأفراد في مجتمع ما على هذا، وظاهر أن العلاقة هنا بين اللفظ، ودلالته علاقة اعتباطية.

*__الإنشائي__: هو عكس النوع الأول، إذ تشترط فيه الجدة، بمعنى أن تكون الرموز مبتكرة لم يصطلح عليها، ويضرب بيفون لهذا النوع مثالا بالرجل الأعمى الذي يتساءل عن ماهية اللون

---

(51)-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، مصر، 1984، ص34.

الأحمر، ولعماه ستضطر إلى تصويره له على أنه "يشبه" قوة نفير البوق[52].

والملاحظ أن النوع الأول يتنافى مع قيمة التشابه التي تعدّ من خصيصات الرمز في إيحائه إلى ما يرمز إليه، وما دامت العلاقة بين اللفظ ومعناه اعتباطية غير مفسرة ولا منطقية فهي ستخضع بالتالي إلى عملية «تجريد عقلي، تختلف تماما عن العملية النفسية التي تصحب استكشاف الرمز واستخدامه»[53].

أما الرمز في النوع الآخر، ففيه شيء من الرمز الأدبي لتحقق تشابه المرئي بالمسموع أو الحسي بالمجرد لكنه يفقد بعض قيمته أو أكثرها، حين يكون أصل الاستشهاد الواقع المعيش لا الواقع الأدبي[54].

-الرمز عند ويبستر:

الرمز عند ويبستر فضفاض أيضا، فهو وإن كان إيماء شيء إلى شيء آخر، إلا أنه مقيد غير مطلق، إذ تصحبه ثلاثة شروط ليتحقق: الاقتران والاصطلاح والتشابه العرضي غير المقصود[55]، فالرمز عنده، مجرد تداع أو شيء مصطلح عليه، أو هو مجرد تشابه عارض لا قصدية فيه، وظاهر أن هذا المفهوم يتنافى والرمز الأدبي الذي تكمن قيمته في غموضه، وجدته من جهة واختلاف دلالاته باختلاف المتلقين له من جهة أخرى، أضف إلى كل هذا، تلك العلاقة الباطنية التي تربط الرمز بما يرمز إليه، وقيمة الرمز –أيّ رمز- إنما في الأصل هي نتاج قصدية الرامز، ولا يمكن للرمز أن يتحقق بدون «التفاعل بين الرامز، والمرموز إليه»[56] وهذا ما يتنافى ومفهوم ويبستر.

إلى هذا فـ«الرمز في إيحائه عما يحتويه، لا يعتمد على مبدإ التناظر أو التماثل، ولا يتوقف عند حدود المشابهة، بل ينبثق من خلال أبنية العلاقات الباطنة وما تفرزه من أنماط تناسبية، ونظام لغوي مكتنز بالمحتمل، ويدفع بالمتلقي لإعادة خلق ترابط فكري محتدم، يتجاوز حد الالتقاط المباشر

---

(52)-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص34.

(53)-عز الدين إسماعيل: في الشعر العربي المعاصر، ص201.

(54)-الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص34.

(55)-نفسه، الصفحة نفسها.

(56)-مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر، 1987، ص72.

للأشياء»[57].

وخلاصة القول:

إن الذين اشتغلوا بتحديد "مفهوم عام" للرمز، لم يتقيدوا بحقل معرفي معين، بل درسوه كمعنى عائم، فكانت النتيجة معنى فضفافا يحتاج إلى الدقة، وإلى رسم الحدود.

ب-المعنى اللغوي للرمز

إن تحديد مفهوم شامل ودقيق للرمز، لا بد أن يمر على مفاهيم جزئية له، تختلف -كما قلنا- باختلاف مجال اشتغال الرموز، والمفهوم اللغوي أحد هذه المفاهيم، فكيف نظر اللغويون إلى الرمز؟

-الرمز عند أرسطو (448-380ق.م)

يعد أرسطو أقدم من خاض في الرمز، إذ عرفه على أساس لغوي قائلا إن «الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات الكتوبة رموز للكلمات المنطوقة»[58].

فالكلمات عنده رموز لمعاني الأشياء، أي أن الكلمات المكتوبة سواء المكتوبة منها أو المنطوقة هي رموز لمعان مجردة في الذهن.

وحسبنا، فالأصح القول بأن الكلمات "تشير" إلى المعاني المجردة، ولا "ترمز" إليها، وهو مقصد أرسطو، وهذه "الرمزية" لا تعدو أن تكون الدال في علاقته بالمدلول اللذين جاء بهما دي سوسير بعد قرون، أو لنقل إنها التعريف البدائي، الساذج للغة، الرمز فيها مجرد "واسطة" غير مرئية تربط الدال بالمدلول أو اللفظ بمعناه أو على أحسن تقدير المحسوس بالمجرد.

-الرمز عند ستيفن أولمان:

لا يكاد يختلف مفهوم "أولمان" عن مفهوم "أرسطو" خصوصا في النوع الأول من الرموز عنده، فأولمان يقسم الرمز إلى تقليدي وطبيعي، والرمز التقليدي عنده هو الكلمات المنطوقة والمكتوبة ولا علاقة منطقية بين شكلها ودلالتها، هذه العلاقة هي الرمز؟! وهو كما نرى متقولب

---

[57]-رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، مصر، 2003، ص197.

[58]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص35.

جامد، تماما كالرمز عند أرسطو.

وإن كان يضيف نوعا آخر من الرموز سماه الرموز الطبيعية، وهي التي تربطها بما ترمز إليه علاقة ما، أو صلة ذاتية معينة، ويضرب لها المثل بـ «الصليب الذي يرمز إلى الديانة المسيحية»[59].

وإن كان أولمان أضاف إلى الرمز في نوعه الثاني، أهم صفاته، وهي العلاقة الذاتية الداخلية التي تربط الرمز بالمرموز إليه، إلا أن المعنى في هذا المفهوم لا يعد وأن يكون إشاريا أكثر منه رمزا.

-الرمز اللغوي عند الألماني أرسنت كاسرر (1874-1945)

يرى العالم اللغوي كاسرر إن لجوء الإنسان إلى الرمز يرجع إلى طبيعة الإنسان نفسه هذا الإنسان الذي لم يتعود التعامل المباشر مع الأشياء «فقد اعتاد التواصل مع ما في الكون عن طريق الوسائط بل وأقنع نفسه بجدوى الوسائطية في كل شئ و الرمز أحد هذه الوسائط» فإنسان هذا العصر «طوّق نفسه بأشكال لغوية بـ"رموز فنية" برموز أسطورية –لدرجة لم يستطع معها أن يرى أو يعرف أي شئ إلا من خلال هذا الوسيط الإصطناعي»[60]

والحقيقة أن "القصدية " التي تميّز عملية الترميز "تتنافى و لغوية هذا المفهوم" و رغبة الفنان في الرمز أعمق من أن تكون مجرد رغبة في استحداث وسيط لغوي يربطه بالكون .

وخلاصة القول

إن الذين تناولوا الرمز محددين إياه في قالب لغوي جامد حصروه –غالبا -في معنى الإشارية، على ما بين الإشارة والرمز من بون واسع، ذلك أن الرمز إيحاء في حين لا تعدو الإشارة أن تكون وصفا لموضوع معلوم سلفا، وقد أكد هذا المعنى "عزالدين إسماعيل"، حين أعتبر أن الرمز اللغوي رمزا اصطلاحي في الحقيقة، وأنه ينفلت إلى الإشارية أكثر، ما دام اللفظ "يشير" إلى ما يدل عليه، والرمز اللغوي نفسه رمز اصطلاحي تشير فيه الكلمة إلى موضوع معيّن إشارة

---

[59]-محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

[60]-عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، 2000، ص6.

مباشرة، كما تشير كلمة "باب" إلى "الشيء" الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة، ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية (علاقة التداخل و الامتـزاج التـي تكـون بـين الرمـز الشـعري، وموضوعه) بين الرمز المرموز إليه"[61].

جـ- المعنى النفسي للرمز:

غدا علم النفس الحديث، يعتمد في حل معضلات لم يكن يجد لها تفسـيرا، علـى النظريـة اللاشعورية[*]، التي ابتدعها "سيغموند فرويد" حيث فسح لها "المجال لبحث اللاشـعور الـذي غـدا أوسع ميدان لعلم النفس في القرن العشرين [62]. وقد طال التفسير النفسي اللاشعوري الرمز أيضـا، إذ عدّ في عرف المشتغلين بعلم النفس، تعبيرا عن الرغبات المكبوتة للأنا في طبقة اللاشعور نتيجة لقوة الرقيب الإجتماعي أو الأخلاقي، لكن كيف كان موقف عميد هذه النظرية من الرمز، ومالجديد الذي أضافة "كارل يونغ"؟

- الرمز عند سيموغند فرويد(1856-1939):

لم يدقق فرويد في مفهوم الرمز إذ اعتبره مجرد نتاج للخيال اللاشعوري وهو خيـال أوّلـي يشبه صور الأساطير، التي ترد في التراث [63]. أي أن الرمز مجرّد متنفّس تخيّلـي "يشـير" إلـى رغبات أو صور مكبوتة في الذاكرة اللاشعورية، يستحضرها الرامز حال غياب الرقيب، ومن ثمـة لا علاقة للرمز بالوعي أو اللاشعور، فالرامز إذ يرمز، غير واع بهذه التجربة، وهذا مـا يتنـافى وقصدية الرمز. ورغم أن فرويد لم يدقق في معنى الرمز، ولم يحدده إذ "لم يعنه منه إلا كونه دلالـة أو إشارة إلى شيء معين"[64]. إلا أنه فتح المجال أمام الباحثين الآخرين الذين عاصـروه، والـذين جاؤوا بعده، بفضل نظريته في اللاشعور .

إذ التقف بعض الباحثين المتأثرين به تفسيره للرمز، مسقطين إياه على الشـواذ، فـاعتبروا نفسية الشاذين مفتاحا لموضوع الرمزية، وأن رغبات الكاتب تنبع أصلا من غرائزه التي تلتمس لها

---

[61]- عز الدين إسماعيل: في الشعر العربي المعاصر، ص198.

[*]–للتعمق في فهم نظرية اللاشعور، يرجع إلى: الأنا والهو، لسيغموند فرويد، (تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص25 وما بعدها).

[62]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، (دت)، ص170.

[63]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

[64]-الصورة الأدبية، ص170.

الإشباع عن طريق المناورة، والمواربة لا التصريح، وذلك لقوة الرقيب الاجتماعي والأخلاقي وقد «ذهب فرويد في كتاباته الأولى إلى أن كبت هذه الدوافع الغريزية الموجودة في اللاشعور يتم على يد الرقيب Censor وهو القوة النفسية التي وضعها فرويد كحارس للممرين الموجودين بين اللاشعور وما قبل الشعور من جهة، وبين ما قبل الشعور والشعور من جهة أخرى»[65].

وبالتالي كان ضغط الرقيب (الاجتماعي أو الأخلاقي) على المبدع أحد الدوافع لأن يعبّر في مواربة عما يكبته، و«رغبات الكاتب التي تنبع من غرائزه تلتمس إشباعا بالاستبدال لأنها تجد ما يعوقها عن الإشباع المباشر، ففي بعض الأحيان يظهر الكاتب هذه الرغبات دون إخفاء، ولكن الإلزام الخلقي قد يضطره إلى أن يعبّر -في نقاب- حتى يبدو مسايرا للعرف والتقاليد، وهكذا يستحيل التعبير الرمزي تسوية بين الرغبات الأصلية والقانون الأخلاقي، ويصبح الرمز والإبدال سواء»[66].

والإبدال بهذا المعنى هو نقل للفكرة والتخيل أو الرغبة بالأحرى من موضوع كانت تقصده في الأصل إلى موضوع آخر بقصد التمويه، وإشباع الغريزة المكبوتة في أمان، وهذا ما يتم -في الغالب- دون وعي المبدع، ويؤكد "عز الدين إسماعيل" أن النزعات النفسية للمبدع يمنعها الكبت، ولهذا «تظل متحفّزة للظهور، ولكنها تبقى مع كل هذا مختفية فيما يسمى باللاشعور، وهي تحاول في كل وقت أن تطفو على السطح، وأن تظهر بصورة إيجابية، ولكن الذات العليا (والأنا في بعض الأحيان)، ما دامت متنبهة وواعية فإنه لا مجال لطفوّها، وتحققها، و«في اللاشعور تتخذ ثيابا رمزية»[67]، وإذا سلّمنا جدلا بهذا المفهوم، فإننا قد نجده يصدق على بعض أشكال الإبداع، ولكننا سنقف عاجزين أمام عجزه عن تفسير أكثر الأعمال الإبداعية، إذ ليس كل إبداع تنفيسا عن غريزة هذا من جهة، وليس هو نتاجا غير واع من جهة أخرى.

-الرمز عند كارل يونغ:

ابتدع يونغ طبقة ثالثة تجمع الشعور باللاشعور، وسماها "اللاشعور الجمعي" الذي يضم «ذلك الإرث الجماعي من المعاني المخزنة في طبيعتنا الموروثة، هذه الصور تتجسد في شخصية بطل أسطوري وأوضاع أسطورية تكررت في ذاكرة العرق مرات لا تحصى، وهذه هي النماذج

---

[65]-سيغموند فرويد: مقدمة الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ص15.

[66]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص178.

[67]-عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، (دت)، ص47.

البدئة الراقدة في وعينا، والمفترقة عن ذكرياتنا الشخصية، بحيث إنها فينا وليست منا، إنها منحدرة إلينا من تجارب العرق»[68]. ولهذا كانت مصدر اشتقاق الرمز، ومصدر إثرائه، فالرمز يشتق «دائما من مكونات أزلية قديمة مطبوعة في أصل غرس الجنس ومن الخطأ في رأيه، أن نبحث عن الرمز في المنابع الشخصية، ذلك أن هذه المنابع لا تزيد على أن تنشط الصور البدائية أو الانطباع القديم»[69]. ويرفض يونغ بهذا، التفسير الفرويدي اللاشعوري للرمز، ما دام أنه أحسن وسيلة متاحة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكري آخر، كما يوسع يونغ مقاصد الرمز، فيجعله خزّانا لمضامين منطقية ولا منطقية، وإن كان في وسعنا نثر معطياته العقلية –المنطقية، فإن من العسير علينا اقتحام قلعة اللامنطقي فيه، ذلك أنه يحوي مجاهيل الذات من جهة، ويعبر عن الحالات النفسية المعقدة والغامضة، والمتناقضة أيضا من جهة أخرى، وهذا الذي يزيد عملية تفسير وتأويل الرمز تعقيدا، غير أن يونغ يوجهنا إلى الحدس الذي يعتبره الأداة الوحيدة القادرة على تقريبنا وتمكيننا من بعض المعطيات اللامنطقية للرمز، ومن هنا ترك الرمزيون أيضا «للقارئ الحدس –وهو عملية نفسية- في تفسير النغم الرمزي، لأن الرمزية تؤثر الاقتصاد في التعبير، وتعتمد اللمح الذي يشير إلى الانفعالات دون أن يعريها»[70].

والحقيقة أن الحدس ليس معيارا موضوعيا، وعلميا في الحكم على الرمز، إذ ليس هو بالمتاح الميسّر للجميع، هذا من ناحية، وهو من ناحية أخرى يأسر الناقد أو المفسّر في دهاليز الشكوك، والأفكار غير الأكيدة طالما يقنع «بنصف المعرفة ما دام يعيش في هيام الحدس ومتعته»[71].

وهو ما يسميه جون كيتس (1795-1804) بـــ"المقدرة السلبية" التي تشمل الشكوك التي تنتاب "الحادس" دائما، نتيجة التصاق عملية الحدس بالذات مباشرة، وهذا ما يُبعد التأويل عن الموضوعية.

وأفضل ما جاء به يونغ أنه فرق بين الرمز، والإشارة، فالرمز إيماء وإيحاء لما لا يمكن التعبير عنه، أما الإشارة فتدل على «شيء معروف، ومعالمه محددة في وضوح، فالملابس الخاصة

---

(68)-محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص9.

(69)-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص173.

(70)-نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص470

(71)-الصورة الأدبية، ص173.

بموظفي القطارات إشارة وليست رمزا، إذ الرمز أفضل طريق للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه»[72].

وخلاصة القول:

إن النفسانيين اعتبروا دوما، مجاهل النفس الخبيئة أشد إغراء، وأرحب فضاء من حياتنا الواعية، -المدركة-، ولهذا كان الرمز عندهم خير من يعبّر عن تناقضات الذات ومخزوناتها، وشحناتها وغرائزها، غير أنهم –بهذا- أبعدوه عن حقيقته الأدبية، فجعلوه مجرد متنفّس واع –أو لاواع- لمكبوتات أو صور محفوظة سلفا في الذاكرة.

د-المعنى السيميائي للرمز:

تعنى السيميائية كعلم، بدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، كما تعنى بعمليات الدلالة والتواصل، وقد ظهرت في بدايات القرن العشرين، وهي «علم تصوره رائد المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع هذا القرن محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض»[73].

وقد تم اقتراح السيميائية –في نفس الوقت تقريبا- علما شاملا للعلامة من قبل رائدين كبيرين هما: السويسري "فيردنيان دي سوسير"، والأمريكي "شارل ساندرس بيرس"، على ما بين المدرستين الأروبية والأمريكية من اختلاف في الإيديولوجية.

والذي يعنينا من تعقيدات السيميائية، ومجاهيلها نظرتها إلى الرمز، فما موقعه في طلاسم السيميائيين؟

-الرمز عند ريتشاردز وأوغدن:

من المعلوم أن العلامة عند دي سوسير تنقسم إلى دال ومدلول، وأن العلاقة بينهما اعتباطية، غير مفسرة و«العلامة –وفق تصور دي سوسير- هي كيان نفسي ذو وجهين، مفهوم، وصورة سمعية أودال ومدلول، والعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية، أي هي علاقة غير

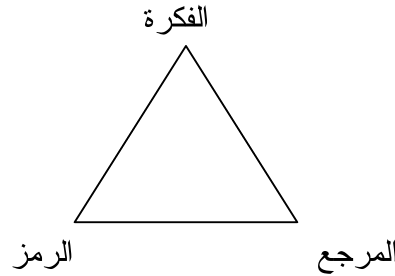
---

[72]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

[73]-عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ديسمبر 1983، ص35.

معللة»[74]، وبالتالي فقد أقصى الواقع الخارجي الذي تشير إليه العلامة، وهو "المرجع".

وقد عارض "أوغدن" و"ريتشاردز" فرضية "دي سوسير" معارضة شديدة، من خلال كتابهما، معنى المعنى (The meaning of meaning) «حيث أشارا إلى أهمية التحليل المزدوج، الذي يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكار من جهة، والأشياء المشار إليها من جهة أخرى»[75]. وابتدعا المثلث الدلالي الذي أصبح عماد النظرية المنطقية –الدلالية، والمتكون من: الفكرة والمرجع، والرمز.



وقد أضحت هذه النظرية تُعرف بـــ"النظرية الإحالية"، إذ اهتمت بالعلاقة القائمة بين الكلمات وما ترمز إليه هذه الكلمات من أفكار، فالرمز هو الواسطة الرابطة بينهما، و«العلاقة بين الرمز والفكرة هي علاقة سببية، معنى ذلك وجود الفكرة يقتضي بالضرورة وجود الرمز الحامل الحسي لهذه الفكرة، فالرموز لا تحيل إلى الأشياء إلا بوساطة الأفكار»[76].

والملاحظ أن الباحثين جعلا الرمز "دالا" لغويا على مدلول ذهني له ما يؤكده في الواقع غير اللغوي، وهذا مفهوم فضفاض وعام، لا يتناسب، وغايتنا في الإلمام بحقيقة الرمز، وجوهره.

-الرمز عند شارل ساندرس بيرس:

تدين السيميائية بانطلاقتها العملية للفيلسوف الأمريكي "شارل ساندرس بيرس" (1839-1914)، حيث أرسى قواعد للعلامة اللغوية تختلف عن تلك التي ابتدعها نظيره السويسري "فيردينان دي سوسير" (1857-1913).

وقد كان تمثل بيرس للعلامة يرتكز على ثلاثة أركان: القرينة والرمز والإشارة.

---

(74)-أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص44.

(75)-نفسه، ص45.

(76)-نفسه، ص46.

وقد سعى للتمييز بين الخصائص الجوهرية لكل منها عن طريق وظيفتي الجوار، والتشابه، وكانت خلاصة ذلك أن: «**العلاقة الإشارية** Relation d'index بين الدال والمدلول تقوم على المجاورة الفعلية والوجودية بينهما، فالأصبع الذي يشير إلى شيء هو مثال نموذجي للإشارة، **والعلاقة الأيقونية** بين الدال والمدلول (...) «مجرد اشتراك في النوعية» سوى شبه نسبي يشعر به المتلقي مثل رسم رأى فيه الناظر إليه مشهدا»[77].

أما الرمز فبالرغم مما اكتنف هذا المصطلح من معان متغيرة، ومحيرة أيضا، بل ومتناقضة حتى، على مرّ الأزمان، إلا أنه لا يقوم على أي من العنصرين المذكورين سلفا (التشابه والجوار)، «فعلى العكس من المجاورة الفعلية» التي توجد بين العربة التي نشير إليها بالأصبع، وحركة السبابة باتجاهها، وعلى العكس من المشابهة الفعلية التي توجد بين هذه العربة والرسم الذي يمثلها، فإنه لا يوجد أي قرابة فعلية بين اسم "العربة" والعربة التي تحمل هذا الاسم، فالدال يرتبط بالمدلول في هذه الإشارة «على نحو مستقل عن أي ارتباط فعلي»، ويمكن للمجاورة بين الوجهين المكونين للرمز «أن تدعى خاصية محددة»، كما قال بحق بيرس سنة 1867»[78].

فالإشارة إذن علامة دالة على معلوم، وموضوعها محدد سلفا، وعلاقتها به علاقة جوار، وتدعى أيضا بالمؤشر لأن علاقتها بما تؤشر عليه علاقة سببية، ومن ذلك الدخان الذي يشير إلى وجود النار.

أما **الأيقونة** فهي تشترك مع الإشارة في أنها تدل أيضا على موضوع معلوم، غير أن ما يميز علاقتها بموضوعها، هو أنها تحاكيه، أي تشبهه ولا تجاوره، تماما كالصورة الشمسية التي تدل على شخص بعينه، لا تتعداه إلى غيره، وهي تأخذ عنه خصائصه فتشبهه.

أما **الرمز** فرغم توهانه –منذ القدم- في مفاهيم مختلفة، وقد تكون متضادة حتى إلا أنه عند "بيرس" علامة تتجاوز الجوار والمشابهة، ويشترط لتحققه أن يتواضع عليه الناس، ويصطلحوا، ومن ذلك الميزان الذي نرمز به إلى العدالة.

وفي ملاحظة عابرة، نستطيع أن نلمح التشابه الواضح، بين هذه الثلاثية عند "بيرس"، وثلاثية "ويبستر" المذكورة سلفا، وإن لم يعطها هذا الأخير أسماء مدوية، وعلمية كما فعل "بيرس"،

---

[77]-فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1993، ص210.

[78]-نفسه، ص211.

والفرق الوحيد والجوهري أن "ويبستر" جعل الرمز لا يتحقق إلا بإحدى الطرق الثلاثة: المشابهة، والمجاورة والاصطلاح، في حين جعل "بيرس" الرمز علامة مستقلة وكاملة، تشمل عنصر الاصطلاح فقط.

ورغم انفساح العلامة عند "بيرس" مقارنة بنظيره "دي سوسير" إلا أنه حصر تحقق الرمز في الاتفاق والعادة، ما جعل الرمز السيميائي يتقولب على نفسه في وحدة دلالية مغلقة، وهذا ما لم يتقيد به السيميائيون الجدد، فقد فكّوا أسار الرمز من مجرد دال صوتي على مدلول ملموس أو محسوس، يشترط لتحققه الاتفاق والاصطلاح، إلى علامة شاردة في الفضاء الدلالي، مما جعله "غابة" معان تختلف باختلاف المؤوّلين، وهو ما جعل النص الرمزي مفتوحا على الهواء، متعددة القراءة، لا نهائي التأويل.

هــ -المعنى الأدبي للرمز:

اختلف مفهوم الرمز باختلاف الباحثين، وقد حاول الأدباء أيضا الخوض في الموضوع، فتعددت نظرياتهم، وتنوعت، غير أنها ظلت قاصرة عن بلوغ المعنى الكلي المعقد لهذا المصطلح.

-الرمز عند غوته (1749-1832):

يعتبر أول من نظر إلى الرمز بمنظار أدبي، وكان هذا عام 1887 حين اعتبره «امتزاجا للذات مع الموضوع الخارجي [وحين] يمتزج الذاتي مع الموضوعي يشرق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء أو علاقة الفنان بالطبيعة»[(79)].

فالرمز امتزاج للداخل مع الخارج، أو الوجدان مع الطبيعة أو الموضوع الداخلي مع الموضوع المادي، وهذا المفهوم على بساطته يكاد يكون الأقرب إلى مفهوم الرمز، وقد فتح المجال أمام باحثين آخرين للبحث في جوهر الرمز الأدبي.

-الرمز عند كانط (1724-1804):

عُرف عن "كانط" فلسفته للوجود كله، بما فيه الأدب، وهو إن اعتبر الرمز كسابقه، علاقة تجمع الذات بالموضوع الخارجي، إلا أنه حدد طبيعة هذه العلاقة، حيث الرمز عنده مستقل بذاته عما أُخذ منه، فبمجرد انتزاعه من الطبيعة يكتسب طبيعة جديدة لها ميزتها، وخصائصها،

[(79)]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص37.

وكينونتها، وهو بهذه الصيغة الجديدة معنى مجرد لا تربطه بما أخذ منه إلا النتائج، التي لا تشترط أبدا التشابه الحسي بين الرمز وما يرمز إليه، فـ«العبرة بالواقع المشترك والمتشابه»(80)؛ أي الذي يتم عليه الاصطلاح، والتواطؤ من قبل المبدع، والمتلقي على السواء، ففلسفة كانط «تفسح مجالا لعالم الأفكار، وتصرّح بتعذّر معرفة العالم الخارجي عن غير طريق صوره المعكوسة فيه»(81)، والرمز وسيلة ذلك وأداته.

-الرمز عند كولردج (1772-1834)

يشتهر "كولردج" بنظريته الشاملة في الخيال(*)، ويقحمه حتى في الرمز، إذ يعتبر الخيال وسيلة الرمز، وأداته للتحقق، والرمز عنده استشفاف لما هو خاص مما هو فردي، أو العام من خلال الخاص، أو الكوني من خلال العام، أو هو استشفاف الأبدي الخالد من الدنيوي الموقوت والزائل.

فالرمز عنده استشفاف للكل من خلال الجزء أو ما هو أكبر مما هو أدنى منه، فـ«في الرمز يكشف الفرد عن النوع، ويكشف النوع عن الجنس، وبكشف الجنس عن الكوني، وفوق هذا كله يشف الفاني عن الأبدي الباقي»(82).

و لا ندري لماذا يذكرنا هذا المفهوم بنظرة أفلاطون القائلة باستشفاف الكل أو المطلق (عالم المثل) مما هو جزئي –ظرفي (عالم الصور)؟!، فأفلاطون هو القائل بأن «الأشياء التي يقع عليها الحس إنما هي ظلال وأوهام ترمز إلى حقائق مثالية، وأن الروح كانت تعيش في يوم ما في ذلك العالم المثالي، ثم هبطت أرضا، واستقرت داخل المادة»(83).

وخلاصة القول:

إن معظم هذه المفاهيم صبّت في قالب المثالية، التي تنظر إلى الكون من خلال مدرسة

---

(80)-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص38.

(81)-نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص461.

(*)-للتوسع في مفهوم الخيال وأقسامه عند كولردج، يرجع مثلا إلى: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص78 وما بعدها.

(82)-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص183.

(83)-المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص463.

الذات، فترى في الطبيعة ملاذها، وكل ما فيها هو إسقاط لحالات الباطن، وانعكاس لدواخل الذات الشاعرة.

-الرمز عند باحثين آخرين:

أول مفهوم، ارتأينا أن يكون تعريفا، ورد في ملحق لكتاب "مشكلات الحداثة غي النقد العربي" لـــ"سمير سعيد" وفيه يعرّفه بمصطلح اللغة الرمزية Language symboliqueوالتي هي حسبه: «بناء عام ذو عناصر متشابكة يتكون من لغة مقننة، تبرز أو توضح معنى أو فكرة محددة في نص أو في قصة أو في رواية»[(84)]. والحقيقة أن هذا المفهوم قاصر في شقه الثاني، فالرمز ليس معبّرا عن فكرة محددة، أو معنى يقصد إليه المبدع، وإلا غدا إشارة لا رمزا.

ويعتقد عثمان حشلاف أن الرمز واسطة العقد التي تربط الإنسان بما وبمن حوله، وتمنحه القدرة على التكيف مع محيط مليء بالفوضى، فالشاعر من خلال الرمز، يطلعنا «على جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهي علاقة يطبعها التوتر، والتفاعل، والتأثر المتبادل بقصد الوصول إلى الانسجام والتوازن أو تحقيق قدر من المصلحة بين الذات والموضوع»[(85)]. ولهذا يلتجئ الشاعر إلى الرموز «التي تمكنه من إحداث هذا التواصل وتجديد الصلة بالأشياء والأحياء، بقصد تحقي ق الانسجام الذي يتعرض إلى انقطاع وتوتر لسبب من الأسباب»[(86)].

وإلى جانب هذا السبب، قد يلجأ الشاعر إلى الرمز لأسباب أخرى تتكاثف فيما بينها لتضطره إلى التيه في غابة الرموز، ومنها «ضيق المعجم اللغوي نفسه، وعدم كفايته في التعبير عن كل رغبات الإنسان، وازدياد مطالبه الروحية [أو] محدودية العالم الخارجي وتصلبه في الزمان والمكان بالقياس إلى رحابة الفكر الإنساني، ومرونته، واتساع خياله»[(87)].

فالباحث عثمان حشلاف يعزي استعمال الشاعر المعاصر للرمز إلى أمور تتعلق إما بالشاعر نفسه، والكون المحيط به، أو إلى اللغة التي يستعملها.

[(84)]-سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002، ص248.

[(85)]-عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص5.

[(86)]-نفسه، ص6.

[(87)]-نفسه، ص7.

فالشاعر يعيش فوضى التقدم، وصراع الذات والوجدان مع الزمن المتسارع المتطور، ويجد في الرموز وحلا سريعا يمكنه من مواكبة العصر المتحرك بسرعة وأداة طيعة تحافظ على صلته بما وبمن حوله.

وأحيانا تعجز اللغة في صيغتها على احتواء كل وجدانياته الشاعر ورؤاه وأخيلته، فيلجأ إلى شحنها برموز تمنحها التكثيف الدلالي الكافي.

أما الرمز عند أدونيس فهو نص داخل نص، إنه كالتناص بالمعنى الدقيق، يقول: «الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو –قبل كل شيء- معنى خفي، وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف علما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع نحو الجوهر»[(88)].

فالرمز –حسبه- هو المعنى الخفي الذي يتكشف لكل واحد منا، بعد أن يقرأ لغة قصيدة، أو هو بحث دؤوب، وسعي أبدي نحو الحقيقة، إنه الخيط الرفيع الذي يربط الحقيقة بالزيف، والذي تستطيع به –إن أمسكته- أن تصل إلى الجوهر، وهذا يعني أن الرمز ليس معنى جاهزا، أو متفقا عليه، بل هو الجهد المبذول من قبل كل قارئ –يستفزه المبدع بشفرات لغوية، تساعده على فهم ما يقرأ- ليصل إلى مغزاه، دون أن يكون هذا المغزى مفروضا عليه.

أما مصطفى ناصف فيبتدع نوعا رمزيا جديدا يسميه الرمز البؤري أو الرمز البؤرة فالرمز المتمثل في كلمة واحدة كالشلال مثلا، كلما اختلفت استعمالاتها باختلاف الحالات والذوات الشاعرة، تستحيل رمزا، وكلما تخلصت هذه اللفظة من المدلول المادي المتعارف عليه، كلما تمت، وتأهبت لتغدو رمزا يتعانق مع صور وتصورات غيره تؤهله ليصبح رمزا بؤريا، ومن «هنا نقرأ القصيدة التي تدور على الشلال في الظاهر فتبدو تصوراته أكبر مما هو عليه في الواقع: عانق غيره، وأصبح بؤرة تبلور فيها قيمة كبيرة، والعلاقة بين الشلال من حيث هو رمز، وما يتحرك نحوه ليست قائمة بداهة على أي تشابه في المظهر الحسي، وإنما مردها إلى علاقات داخلية أخفى، ولا ريب فقد استحال الشلال صدى لجوهر لا يمكن تحليله»[(89)].

أما ميترلنك Maeterlink (1862-1949)، فيعبر عن الرمز بمفهوم مثالي، رومانسي،

[(88)]-نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الجزائر، 2000، ص84

[(89)]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص154.

فعلى الشاعر أن يطلب الرمز «أن يكون في حالة المنفعل المتأثر، ولعل الرمز هو الذي يحصل له من حيث لا يدري وخلافا لما قصده، يكون الرمز إذن، زهرة تنبتها حيوية القصيدة القوية، ومن جهة أخرى تصير جودة الرمز الدليل القاطع على قوة القصيدة، وحيويتها»[90].

فـ"مينرلنك" يراهن على التمثل الفعلي للتجربة الانفعالية، وبقدر ما يكون هذا التمثل صادقا، تكون الولادة الطبيعية للرمز، ومن حيث لا يتوقعها المبدع، والرمز بهذه الصفة دليل على قوة القصيد وجودته.

وخلاصة القول:

إن متابعة كل المفاهيم المتعلقة بالرمز أمر شبه مستحيل، فكثيرون أدلوا بدلائهم وحاولوا تحديد معنى له، وكلها في الحق معان أدبية لا تبرز بصدق كل جوهر الرمز، ولا تجلو حقيقته المركبة والمعقدة، وخير ما يمكن أن نختم به هذه المفاهيم قول لـ"تاندال W.Y.Tindall يمكن أن نقتنع منه بعدم جدوى تفسير كنه الرمز أو وضع التعاريف له، ذلك «أن أمر الرمز يماثل تماما تلك المقولة التي نطقها الراقص حين قال: «لو استطعت أن أقول ما يعنيه (يقصد الرقص) لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله»!! [91].

إن تمثل وحدة الرمز يمنحنا معناه ويفهمنا إياه، ويعزز جدواه، إذ «ثمة فرق بين الفهم النظري للرمز، والتمثل الداخلي له، في الحالة الأولى لا يبرح الرمز معطيات الحواس الخمس فيظل بذلك خارجيا مباشرا في حين هو في الحالة الثانية يتجاوز علائقه الحسية، ويعمل على تنوير العمل الأدبي، وإكساب المعنى سحر الجدة والحداثة...» [92].

---

[90]-موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص170

[91]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص43.

[92]-مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص71.

«... وفي الشعر المعاصر عودة أكيدة إلى ينبوع الأساطير، لأنه المعين الذي لا ينضب للمشاعر الأولى، حيث كان الإنسان متحدا مع الكون ومع الحياة، يعبر عنهما بصلة حميمة حية لا انفصام فيها...».

إيليا الحاوي

III-مستويات الرمز وأنواعه:

اختلف الباحثون في تقسيمهم لمستويات الرمز، ما بين عام وخاص، وجزئي وكلي، وبسيط ومركب، بل وأحيانا يخلطون بين المستويات والأنواع، وإن كنا فظلنا الاستفاضة في ذكر مستوياته في الفصل الثاني بما يتناسب مع موضوع الفصل، فإننا سنلقي الضوء هنا على أهم أنواعه، فقد عجّت دواوين الشعراء المعاصرين بأنواع شتى للرمز، ما بين طبيعي، وأسطوري، وديني وصوفي، وتراثي، وقصصي وملحمي... ويعزى هذا التنوع في أنواع الرمز إلى تشعب منابع تشكيله، إذ يتكلل في هذا على الأساطير بأعاجيبها، والحكايا الشعبية بغرائبيتها، والقصص التراثية بمغامراتها، والطبيعة بمظاهرها، ويأخذ بعد هذا –بطرف من الدين أيضا-، وسنطرق لأهم الأنواع مستشهدين لكل نوع بما يلائمه من النصوص الشعرية.

1- الرمز الأسطوري:

لا يكاد يخلو ديوان شاعر معاصر من تضمين للأسطورة، وسواء أكان هذا التضمين متخذا شكل الرمز، أم شكل الصور الاستعارية، أو حتى شكل الإشارة البسيطة العابرة، فإنه يقضي بنا إلى اكتشاف عوالم الماضي، وحضارات القرون التي خلت، وعقائد الشعوب التي باءت على اختلافها عربا، ويونانا، وآشوريين، وفراعنة...، وكل هذا في صورة الحاضر المعاصر، أو لعله العكس، أن تكون هذه التضمينات مرآة تجلو وجه العصر المشوش الذي نحياه، عبر صور الماضي الغابر، هذا ما تحدده دلالات هذه الصور في علاقاتها الجوارية بدلالات أخرى داخل السياق.

ولعل "السياب" أن يكون أشهر من وظّف الأسطورة في شعره، فأخفق حينا، وأحسن أحيانا، وعندما كان يعبّر عن واقعه السياسي والاجتماعي الأليم وجد في الأسطورة أداة مطواعة تلائم قصده، وتوافق غايته، وحين استبد به ثالوث الأسى: المرض والغربة، والحرمان، احتمى بالأسطورة تنطق عن حاله، وتوصل ما عجزت الصور العادية المستهلكة عن إيصاله، ومن شعره "المُؤَسْطِر" الكثير، اخترنا له هذه القطعة، يقول في قصيدته: "مدينة بلا مطر"

مدينتنا تؤرق ليلتها نار بلا لهب
تحمّ دروبها والدور، ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكلّ ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة، ويهبّ موتاها:
"صحا من نومه الطينيّ تحت عرائش العنب..
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها"

وتوشك أن تدقّ طبول بابل، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها
وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار
(...) بطيءٌ موتنا المنسلّ بين النور والظلمة
له الويلات من أسد نكابد شدقه الأدردْ!
أنار البرق في عينيه أم من شعلة المعبد؟
أفي عينيه مبخرتان أو جرتا لعشتار؟"...[93]

تعد هذه القصيدة من أحسن القصائد التي ذاب فيها الرمز الأسطوري ذوبانا تاما، فأسطورة "عشتار وتموز"، بما فيهما من عبثية القدر والحب، والبعث، لا نحسها منفصلة أو عارضا طارئا على القصيدة، بل هي مفصل لا يمكن التخلي عنه، إذ تمنح القصيدة قوة الحجة التاريخية إن صح القول، "وبدر شاكر السياب" لم يُفقد الأسطورة معناها، بفك رموزها، بل يكفي أن تقرأ القصيدة كاملة لتسقط جوانب الرمز الأسطوري فيها على واقع العراق الأليم، ورغبة "الشاعر الوطني" في البعث، وعودة الحياة كما تعود عشتار إلى تموز رغم تعسف الآلهة.

2-الرمز الطبيعي:

ظل الصراع الأزلي بين الإنسان والطبيعة قاعدة للتطور والازدهار في المجال العلمي إلى يومنا هذا، فكان همّ الإنسان، وشغله الشاغل أن يروّضها، ليتمتع بحسناتها، ويقلل من سيئاتها، وظلت هي تتأبّى عليه، وتتمنّع، فتارة تسعد، وطورا ترعد وتزبد.

غير أن الأمر يختلف في المجال الأدبي-الفني، إذ يغرق الشاعر فيها، ويتعايش مع عواصفها ورعودها، زلازلها، فهو ابن الطبيعة، وجزء منها، وإن كان يسكنها، ويجاورها فما يمنعه أن يأخذ منها!؟ وهكذا ولدت بذرة "الرومانسية" التي تتكلم بلغة الورود، وتغضب بلغة الرعود.

والشاعر إذ تعييه الحيل في وصف ما يريد أو التعبير عما هو بعيد، يلجأ إلى الطبيعة يرمز بمظاهرها من نخل، وتراب، وماء، وبحر، ورعد وليل، وشوك، وورد... بل ويستكين إلى كائناتها، ومخلوقاتها، تارة يشبه بها نفسه، وطورا يفضي بها عما لا يستطيع عنه تصريحا، فيصادق

---

[93]-ديوان بدر شاكر السياب، ج1، دار العودة، بيروت، 1971، ص486-488.

الضواري، ويصنع لبعضها جناحين، وبخلق لبعضها الآخر لسانا وشفتين.

والشعراء المعاصرون أكثر وأحسن استغلالا لرموز الطبيعة، لما في العالم المعاصر من فوضى، واستطارة للحضارة -حسب تعبير توينبي-، ومن مثل ذلك ما نجده عند شعرائنا في المغرب العربي، فهذا يوسف وغليسي يختار شجرة الصفصاف التي مدت جذورها في تربة إبداعاته رمزا «حتى لا نكاد نراه إلا متسربلا بالصفصاف...» [94].

ولأن الصفصاف "شجر الدموع" كما يدعوه الغربيون، فإنها كانت دمعة الشاعر التي لم يستطع أن يذرفها لاعتبارات العرف والتقاليد، لقد بكت الصفصافة نيابة عن يوسف وغليسي فكان أن وفي لها، وحفظها بين جنبات روحه، وفي طيات دواوينه، يقول في قصيدته: حديث الريح والصفصاف:

ما كنت إلا ناسكا حسب الهوى	***	حبـــلا بربه موصـــــــلا فتسلّقـــا
فـــإذا بـــه صفصافة، بغصونها	***	عصف الزمان مغرّبا، ومشـــرّقا
وبرغم إعصار الزمان برغمه	***	صفصافتي ستظل حلما مورقا!! [95]

صفصافة "يوسف وغليسي" في هذه السطور هي رمز الحب الصامد، الذي يلاقي على طهارته، ونقائه العوائق، والصعاب، ولأن الشاعر يؤمن بانتصار الحب، تماما كإيمانه بأن الصفصاف شجر لا تطيحه العواصف، ولا تشقّ جذوعه الرعود، فإن حبه أيضا لن يموت، ما دامت تربطه بربه علائق الطهارة، والنقاء، وستعيش صفصافة/حب "وغليسي" ما بقى الله تعالى يتعدها بالرعاية والسقاية.

وهاهو يعود إلى "الصفصافة" مرة أخرى، يغرسها في حقل مليء بجزئيات الطبيعة، وعناصرها: النهر والحقل والريح والحقول والإعصار... لتصير رمزا طبيعيا، و"معادلا موضوعيا" يختزن انكسارات الشاعر، وحبه، آلامه، وآماله، يقول في قصيدته: فاتحة الأوجاع:

صفصافتي تجثو على نهر الهوى
وهواي في حقل المدى صفصافة...
ريح تهزّ حقولنا، وقلوعنا
في موسم الإعصار

---

[94]-نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص106.

[95]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ط1، دار إبداع 1995، ص62.

في زمن الجوى...
أهديك.. ما أهديك... (يا ريح الصبا)...
صفصافة مهمومة تتلو انكسار الريح
في فجر الصبا!... [96]

3-الرمز التراثي:

وجد الشاعر المعاصر كمّا تراثيا هائلا، وشديد الغنى، فأقبل عليه بنهم، وأولاه عناية كبرى «يمتاح من بنابيعه السخية، أدوات يثري بها تجربته الشعرية، ويمنحها شمولا وكلية، وأصالة، وفي نفس الوقت يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة، وترجمتها، ونقلها إلى المتلقي»[97].

فالشاعر المعاصر، أعاد قراءة الماضي، ليستفيد من أخطائه، ويثري تجربة الحاضر، فعملية إبداع الماضي هي في حقيقتها إبداع لهذا الحاضر، أو لعله الحنين إلى القديم في عالم حديث ومعقد.

غير أن «الحقيقة القديمة لا تستمر حقيقة على لسان شاعر جديد إلا إذا كان الشاعر الجديد قد عاشها مرة ثانية في ظروف تختلف عن تلك التي كُتبت فيها أصلا»[98].

فالشاعر، لا يأخذ التراث كما هو، بحرفيته، بل يستغل معطياته استغلالا فنيا، ورمزيا بما يتواءم مع الحاضر الذي يحياه، وهنا تتفاوت مقدرة الشعراء، وقدراتهم.

والتراث العربي لاقى من الشعراء أصنافا، فمنهم من أعرض عنه، وأشاح بوجهه، وروحه عن كل ما فيه، متهما إياه بأنه سبب البلوى، ومدعاة للركود، وهناك من وقف منه موقف المدافع الذائد عن حياضه، باعتباره رمزا لأزهى عصور العرب، وآمن بأن على العربي أن يستعيد حكايات الماضي ليستنهض في نفسه النخوة، هذه الفضيلة التي تسقط قطرة قطرة كنقاط السيروم، توشك –يوما- أن تنفذ، وهناك من موقف "بين بين"، لا إلى هؤلاء، ولا إلى هؤلاء، مذبذبين حسب مقتضى الحال، والتراث حسبهم يحتمل الإيجابية، والسلبية، وعلى العاقل أن يأخذ منه ما يناسب

---

[96]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص14.
[97]-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص73.
[98]-مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي والحديث، ص10.

غرضه، ويلائم ظرفه.

ولا نكاد نعثر على هذا التباين إذا نظرنا إلى علاقة الشعراء بالتراث الأجنبي، رغم بعده فكريا، وعقيديا عن مجتماعتنا العربية، المحافظة!!

ومن الذين وظفوا التراث العربي، ورمز "السندباد" منه على الخصوص، نجد "السياب" في قصيدته رحل النهار، يقول:

«رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواطف والرعود

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

هو لن يعود

رحل النهار

فلترحلي، هو لن يعود»[99].

فالسندباد الذي عودنا على قهر صعاب البحر، هذا الجواب الذي لا يهدأ إلا ليثور، هذا الذي لم يخب مسعاه يوما، يجعله "السياب" رمزا للفشل، ولغدر البحر، فزوجته التي تنتظره –كالعادة- حاملا أنواع اللؤلؤ والمرجان، تستثقل الساعات ليعود، وكلما مر الزمن الرتيب عاودها حسّها الخفي –أو لعله إحساس المرأة فيها- يسخر منها "هو لن يعود، فلترحلي هو لن يعود... !!"

إن قصيدة "السياب" هي –بحق- خاتمة لحكايات السندباد الذي لم يفشل مرة في رحلاته، وقد آن، أن تقر عيون من ينتظرون هذا الفشل، فقد فشل!!

وللشاعر "خليل حاوي" قصيدة يستلهم فيها رمزا تراثيا آخر هو رمز شجرة الذر المرأة التي غدرت بزوجها الملك أيبك في الحمام، لغيرتها الشديدة من جارية صغيرة لا تتجاوز الرابعة عشرة، صارت تعجبه، والملكة لم تفكر في الشعب أو الدولة، كل ما كان يهمها وقتها أن تثأر لكرامتها يقول في مقطع من قصيدته سماه: في الحمام

---

[99]-ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص229.

فحمة قلبي، وجمره
يتملى نفحة من طيب خمره
نشوة ما بلغت حمّى العناق...
خنجري المسموم ترياق العراق
(...) رغوة الصابون فوري
فورة تزحم فوره
واغمسي عينيه في بحر الثلوج
إن يكن بحرا رتيبا
سوف يزهو، ويموج
يا صبايا الحيّ شيعن معي
خير الضحايا
يا صبايا
خلّف الراحل ذكرا لن يزول
سوف يحييه إله يتعالى
وفصول تتوالى
يلتقي في رحم الأرض الفصول
بطلا غضّا يصول
سوف تحييه الفصول[100].

والقصيدة طويلة، تتوزع على عدة صفحات من الديوان، يستلهم فيها الشاعر، رمز "شجرة الذر" بكل ما يوحيه هذا الرمز من التنازع على السلطة، وغدر الأنثى، وتغليب الأهواء الشخصية على المصلحة العامة، وخراب الأرض بسبب التناحر، والغدر، وسياسة الاغتيال، كما نراه واقعا في يومنا هذا.

والحقيقة أن الرمز هنا "تورية" ملائمة، وناجحة، إذ يستتر الشاعر وراء ضباب لا تبين فيه ملامح المتحدث، وهو يستعير شخصيات التراث ليوصل عبرها إيديولوجيته ونظرته إلى ما يحدث في "العراق" في الوقت الراهن، وما تعانيه الدول العربية من ضعف وانشقاق.

4- الرمز الديني:

(100)-خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص148، 149، 150.

لا يكاد يختلف اثنان، حول أهمية "الدين" للإنسان، فقد خلق للعبادة "وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون"، والدين دستور يشرّع الحلال والحرام، وينظم سير المجتمعات، وحدود حريات الأفراد، وهذا الكلام عام والخاص فيه هو النظر إلى الدين، ونظرة الشعراء المعاصرين إليه بالذات، فقد «كان التراث الديني في كل العصور، ولدى كل الأمم مصدرا سخيا، من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه نماذج، وموضوعات، وصورا أدبية»[101].

وإذا كان الله تعالى في القرآن الكريم قد قسم الشعراء إلى فئتين، فقال سبحانه: [وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمْ الْغَاوُونَ. أَلَمْ تَرَى أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ. وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ. إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ]. [الشعراء: 224-227].

فإن الشعراء أيضا تباينت نظرتهم إلى الدين الإسلامي منه والمسيحي، فمنهم من لجأ إلى القرآن، وإلى قصصه، وملامح الأنبياء فيه، سيتلهم منها رموزا خالدة، يسقطها على الحاضر، أو يتقمصها، لا يجد في ذلك بأسا أو حرجا، فالقرآن خالد، وصالح لكل الأزمنة والأمكنة، فكان محمد وأيوب وعيسى وموسى وغار حراء وقصة يوسف وأهل الكهف وذو القرنين وعجل السامري وحادثة الإفك... وغيرها، متكأ وملجأ بعض الشعراء في إبداعاتهم، وتشكيلاتهم التهويمية-الرمزية.

في حين نجد من يمم قلمه شطر الإنجيل، يستوحي منه موضوعاته المحرفة غالبا، والعاجة بحوادث الحب، والصلب، والجنس، والخيانة مادة ثرية تزيد قصائده دسامة وتشويقا، وإذا كان الصنف الأول تعامل في حذر مع الموروث الديني الإسلامي، فإن الصنف الثاني أطلق لنفسه العنان، وتعامل مع رمز المسيح ، مثلا بحرية أكبر إزاء شخصيته، وحياته «ومن ثم أطلقوا لأنفسهم العنان في تأويل ملامحها، وانتحالها لأنفسهم، ومعظم ملامح السيد المسيح في شعرنا المعاصر، مستمدة من الموروث المسيحي، وخصوصا "الصلب" و"الفداء" و"الحياة من خلال الموت" (...) وقد أفتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحيا على الصليب»[102].

وهناك صنف آخر، نهل من القرآن، كالصنف الأول، لكنه أخذ منه كل ما هو عن المسيح، والديانات القديمة، والقرى البائدة فقط، في حين تجاهل أو أغفل كل ما يتعلق بما هو إسلامي – عربي.

---

[101] -علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التراثية، ص75.

[102] -نفسه، ص82.

وسنتطرق لبعض النماذج عند شاعرين مختلفين من حيث الإيديولوجية، ومن حيث الوسائل الفنية أيضا، لنرى كيف وظّف كل منهما الرمز الديني، وهل استطاع رمز هما أن يتماهى في القصيدة؟ هل كان لها أو عليها؟

يقول: بدر شاكر السياب في قصيدته قالوا لأيوب:

«قالوا لأيوب: "جفاك الإله!"

فقال: "لا يجفو

من شدّ بالإيمان، لا قبضتاه

ترخي، ولا أجفانه تغفو"

قالوا له: "والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي، ومن ثبّته؟"

قال: "هو التكفير عما جناه

قابيل، والشاري سُدى جنّته

سيهزم الداء: غدا أغفو

ثم تفيق العين من غفوه

فأسحب الساق إلى خلوه

أسأل فيها الله أن يعفو

عكازتي في الماء أرميها

وأطرق الباب على أهلي...» [103].

والرمز الديني هنا جليّ، يمثله أيوب ﷺ، رمز الصبر، والجلد، لقد وجد فيه "السياب" وسيلته «للتعبير عن مرحلة من مراحل تجربته، وهي تلك المرحلة التي اشتدت عليه فيها وطأة المرض في أخريات حياته، ولم يجد ملجأ يلوذ به سوى الصبر على البلاء، والاحتساب الراضي»[104]، والسياب كأيوب ﷺ، احتسب البلاء إلى الله، وأكد بإيمان راسخ، أن الله لا يجفو من يحب، قال تعالى: [وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ. فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِنْ ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَذِكْرَى لِلْعَابِدِينَ]. [المائدة: 83-84].

إن "السياب" القلق، والمريض والمضطر بالجنان، بعرف أنه لا يستطيع شيئا، ولا ينفع أو

---

[103] -ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص296-297.

[104] -علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية...، ص90.

يضر، إلا خالق الكون، ففيم السخط إذن؟

إن الله تعالى لا يبتلي إلا حبيبه، وقد كافأ الله تعالى نبيه، بأن أعاد إليه عافيته، وأهله، وماله، قال تعالى: [وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ. ارْكُضْ بِرِجْلِكَ هَذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ. وَوَهَبْنَا لَهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِنَّا وَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ]. [ص: 41-43].

و"السياب" في المقطع الشعري السالف، لم يتخذ أيوب رمزا مستقلا بذاته عنه، بل تماهى فيه، واتخذه بوقا، يبث من خلاله آهاته، وأشجانه، وحرراته الإيمانية، فكأن "أيوب" υ، و"السياب" المريض، المتعب شخص واحد، حتى لتتساءل: هذا كلام من؟ السياب أم أيوب؟ إن القارئ «يشعر بأن صلة "السياب" بذلك الرمز قد بلغت حد الامتزاج الكامل»[105].

وفي نموذج آخر لـــ"صلاح عبد الصبور"، نلمس الرمز الديني، وثيق العرى ببنية القصيدة، بل "ذائبا" فيها، يبين في تستر، متلفعا بنقاب، يقول الشاعر في قصيدته أغنية من فيينا:

«أقول: يا نفسي رآك الله عطشى حين بلّ غربتك

جائعة فقوتك

تائهة فمدّ خيط نجمة يضيء لك»[106].

تحيلنا الصورة الرمزية، إلى النص القرآني الذي واسى فيه الله تعالى نبيّه الكريم ρ: [وَالضُّحَى. وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى. مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى. وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَكَ مِنَ الْأُولَى. وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى. أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَى. وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَى. وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَى]. [الضحى: 1-8].

وبعيدا عن آي القرآن الكريم، يستمد الشاعر صوره الرمزية-الدينية من قصص الصلب، والفداء، وفي قصيدته حكاية قديمة يعيدنا إلى عصر اختباء المسيح، مع حوارييه، وكيف خانه

اليهودي يهوذا لقاء دراهم قليلة، كل هذا يجعل "الحكاية القديمة" حكاية جديدة، بإسقاطاتها على حياتنا الحديثة، لم تعد الخيانة، والغدر، "أحدوثة قديمة"، بل أضحت واقعا مأساويا نحياه كل يوم، إنسان هذا الزمن –يعيش ما عاشه المسيح من قرون- أضحى غريبا في نفسه، غريبا في أهله، غريبا في وطنه، -لا قيم في عصرنا، ولا أصحاب، ولا مبادئ ولا أخلاق، يقول:

---

(105) -محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص299.

(106) -ديوان صلاح عبد الصبور، ط1، دار العودة، بيروت، 1972، ص214.

«كان له أصحاب

وعاهدوه في مساء حزنه

ألا يسلموه للجنود أو ينكروه عندما

يطلبه السلطان

فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقود

ثم انتحر...

وآخر أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجر

وبعد أن مات اطمأنت شفتاه

ثم مشى مكررا مفاخرا بأنه رآه...» [107].

إن التوظيف الجيد للرمز الديني، يجعل القصيدة في بون واسع عن التقريرية والخطابية، وهو حين يتماهى، ويذوب في ثنايا القصيدة يرتفع بها إلى جو "روحي" بما يمنحه لها من جمالية، ورحابة، وانفساح.

IV- علاقة الرمز بالأسطورة

إن البحث في مفهوم الرمز، يحيلنا إلى عناصر أخرى يستلهم منها الرمز مادته، ومن أبرزها: الأسطورة وشخوصها، فالرمز القديم في الشعر المعاصر يعتمد أساسا على شخوص

---

(107)-ديوان صلاح عبد الصبور، ص

أسطوريين أو «دخلوا على مر الزمن عالم الأسطورة»[108]، وهم الذين يعرفهم كارل يونغ بـــ"النماذج العليا" في الأدب، ذلك أنهم رموز عابرة للزمان، والمكان كالسندباد، وشهريار، وسيزيف، وأيوب، وأدونيس، ومهيار، والحجاج، والحلاج، وقابيل وأوديب وعنترة،... وغيرهم.

ويرى الباحث "حاتم الصكر" أن الاتجاه «صوب المعين الرمزي الأسطوري ليس إلا جزءا من رسالة القصيدة الحديثة في هجر الغنائية، والامتلاء بالدراما، واستضافة عناصر السرد الممكنة كسبيل من سبل تخفيف الغنائية، والمباشرة»[109].

على أن هذا الاستحضار أو التوظيف لا يكون عشوائيا وإلا أصبح حشوا أو استشهادا لا غير، ومن ثم وجب على الشاعر أن يخضع هذه الرموز الأسطورية «لمنطق السياق الشعري، شأنها في ذلك شأن الرموز غير المرتبطة بأسطورة»[110].

وإذا تجاوزنا الشخوص إلى الأسطورة نفسها، وجدنا من الشعراء من يستحضرها كاملة كنص غائب، لكن وقبل الخوض في تفاصيل هذا "الاستحضار"، وعلاقته بالترميز وجب تعريف الأسطورة، وذكر أهم خصائصها.

1-مفهوم الأسطورة:

تفيد الأسطورة على الغالب "الحادثة القديمة المحفوفة بالمبالغات حتى الخرافات أحيانا، وتفيد أيضا الأقاويل المنمقة المزخرفة التي لا نظام لها، حتى أنها تشبه الكلام الباطل، وهي تتناول مختلف النشاطات الاجتماعية من أدبية، وحربية، وصناعية، ودينية، وقد وردت في اللغة الفرنسية بمعنى الحادث Histoire، وفي اللغة الإنجليزية بمعنى التاريخ Historia، وقد ورد تفسير آخر للأسطورة في اللاروس تحت كلمة Légende أنها خبر تاريخي أو حكاية تاريخية بالغت فيها المخيلة الشعبية أو الابتكار الشعري»[111].

---

[108]-عز الدين إسماعيل: في الشعر العربي المعاصر، ص202.

[109]-حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999، ص106.

[110]-في الشعر العربي المعاصر، ص202.

[111]-حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص17-18.

ويعرفها جوزيف كامبل J. Campell في كتابه "البطل ذو الألف بوجه" بأنها «الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ، إلى مظاهر الحضارة الإنسانية، فالأديان، والفلسفات، والفنون، والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي، والإنسان التاريخي والاكتشافات الكبرى في العالم والصناعة، وحتى في الأحلام التي تتناثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة»[112].

فالأسطورة بحسب هذه التعريفات، تشير إلى مجموع قصص الأقدمين باعتبارها الجزء القولي لطقوسهم الدينية أو هي تعبير عن أشكال الإيمان المختلفة، أو أنها أداة «الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية»[113].

2-الأسطورة في الاستغلال الرمزي الحديث:

والأسطورة في الاستخدام الشعري المعاصر، أضحت مجرّة رموز متجاوبة فيما بينها «يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة»[114]. وهي الوجوه التي يلتقي فيها الرمز بالأسطورة، التي تكمن قيمتها بالنسبة للترميز الشعري في توحدها معه بما يعرف بـــ"اللا شعور الجمعي" أو "الصور النمطية" للأمة، وقد سبق لنا الخوض في مفهوم "اللاشعور الجمعي" عند يونغ، وتفسيره النفسي للرمز، فإذا ما عرفنا أن الأسطورة هي أيضا كالرمز، نتيجة «للنشاط اللاشعوري الذي هو عرض تلقائي لحوادث تسكن في اللاشعور أو هو كشف للجانب اللاشعوري من النفس دون إرادة منها»[115] استطعنا القول بأن الخيال هو عنصر التوحد بين الأسطورة والرمز من المنظور النفسي طبعا، وأن استحضار الشاعر الرامز للأسطورة أو لشخوصها محاولة منه لتكييف الواقع، بكل تناقضاته، وغرائبيته، مع ذاته المشوشة التي تنشد السلام، فالفنان المعاصر –كما يقول راندل جاريل- محاصر في عالم آلي انهارت فيه الأحاسيس بالقيم الشعرية، والفنية عموما، ما ألجأه حينئذ إلى الأسطورة لإحداث التوازن المطلوب بين العالم القديم والعالم المادي الجديد العائم في بحر من الفوضى.

غير أن استحضار الأسطورة كقصة أو توظيف شخوصها في التجربة الشعرية أمر ليس

---

[112]-السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص141.

[113]-نفسه، الصفحة نفسها.

[114]-عز الدين إسماعيل: في الشعر العربي المعاصر، ص201.

[115]-عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص7.

ميسّرا للجميع، إذ قليل من الشعراء من «يحسنون استغلال الأسطورة في شعرهم، لأن المقصود منها ليس هو الإتيان بحكاية قد تسر وقد تحزن، ولكن هو أن تكون هذه الأسطورة إطارا عاما يضمن للشاعر العمق الذي يريد، ويضفي على قصيدته نوعا من الواقعية التاريخية»[116]. ومن الشعراء من يأتي بالأسطورة أو الرمز استعراضا للعضلات لا غير، وهذا ما يفقر التجربة الشعرية قيمتها، ويفقدها رونقها وسنعرض لنموذج للسياب* أساء فيه استغلال الأسطورة والرمز:

يقول "بدر شاكر السياب" في قصيدته "مرثية الآلهة":

كقابيـــل يغتـــال الأشقاء، راكـــل *** -**كـــأوديب**- للخبز الإلهي صافع

وهـــــذا الإله الأملس الفظ ماجلا *** **لنرسيس** يبحثو عنده وهو خاشع

سوى وجه **نرسيس** الرخامي شابه *** شحوب **يهوذي** التلاويـــن فـــاقع

وأوفى من الأربـــاب جيل يئمـــه *** علـــى قمة **الأولمب** رب مخـــادع

ترى "**فحم**" إذ يلقاه يلقاه راجفـــا *** و"**فـــولاذ**" من تلماح عينيه مـــائع

ويا عهد كنا كابن **حلاج**: واحـــدا *** مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع

أكّل **الرجال الجوف** أن يملأوا به *** خواء الحشا هذا الإله المضـــارع[117]

هذه القصيدة من "أسوإ" قصائد "السياب"، فهي حُبلى بالأساطير، وملأى بالرموز إلى حد التخمة، ففي كل بيت أسطورة أو رمز؛ "قابيل" الرمز الديني قاتل أخيه في الشطر الأول وفي الثاني "أوديب" قاتل أبيه، ثم "نرسيس" النرجسي الذي عشق ظله المعكوس على الماء، فـ"اليهودي" الذي يحيلنا إلى "يهوذا" الذي باع المسيح بثلاثين درهما، و"الأولمب" جبل تستوطنه آلهة الإغريق، أما "فحم" و"فولاذ" فيهمش لهما الشاعر قائلا: «جردت من الفخم والفولاذ شخصين لإلهين من الأرباب الجدد، أتباع زيوس الجديد –الذهب- وعاملتهما كاسمي علم، ومنعتهما من الصرف»[118].

وأما "الحلاج" فصوفي كبير صلب ثم قطع وأُحرق ثم ذُرّ رماده في نهر دجلة، بينما "**الرجال الجوف**" تضمين لإحدى إبداعات ت.س. إليوث!!! "The hollow men".

والأمثلة من هذا الشعر لا تعد و لا تحصى، والرمز فيه مختنق نافق، إذ ليس استغلال

---

[116]-محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص77.

(*) -أشار إلى هذا الاستغلال السيء للأسطورة، "ناجي علوش" في تقديمه لديوان السياب.

[117]-ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص353-354.

[118]-نفسه، الهامش، ص354.

الرموز، والأساطير، والتراث مجرد حشود، ورصف للأسماء والشخوص، إنه محاولة التعبير عن المكنونات، حيث لا تستطيع اللغة –في طبيعتها العادية- إيصال ما نريد منها، إنه خلق وإبداع، بل هو إحساس قبل كل شيء، ولا نرى فيما أوردناه –كنموذج- إلا استعراضا للعضلات، وقد اشمئز "ناجي علوش" من هذا الأمر، فكتب في التعليق على ديوان "السياب" موضحا: «إنك وأنت تقرأ بعض قصائده تشعر أنه صرف أياما وليالي، وهو يجمع الأساطير من كل كتاب، حتى يقدمها لك في قصيدة، ترابط الهوامش حولها من كل جانب»[119].

ويؤكد "رجاء عيد" أيضا، أن «تلك الإشارات في هامش القصيدة –كما في نماذج متعددة- لمعنى الأسطورة أو لتوضيح دلالتها، لا قيمة لها، وتحول القصيدة إلى معادلة لفظية لمغزى الأسطورة، وتكون القصيدة –كذلك- مجرد موازاة للأسطورة أو استبدال جبري لمصفوفات لغوية»[120].

وقد سبق أن قلنا، إن التمثل الحق للتجربة، هو الذي يمنحها الغنى، ولهذا «لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيما فنية جديدة، ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءا من أصالتنا (..) وباستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيثارته في عالم الرموز على مشقته وخطره، ولكن أن يلوّن الإحساس الفكرة، وأن ترفع الصورة الشعرية من استوائها البارد»[121].

وبهذا –وهذا فقط- يمكن استحضار التراث، والأسطورة في التجربة الشعرية الحديثة، كأدوات فنية تعطي القصيدة حياتها، ولا تميتها.

V- علاقة الرمز بالاستعارة، وأهم الفروق بينهما:

من العناصر الهامة التي يقع الخلط فيها بين الرمز والصورة، عنصر الاستعارة، فأحيانا تضيق الحدود بينهما حتى يندمجا، فيحار القارئ أما يقرأه استعارة أم رمز؟ وقبل الخوض في أهم

---

(119)-مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، ص: ز، ز.

(120)-رجاء عيد: لغة الشعر الحديث، ص37.

(121)-محمد منذور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (دت)، ص30-31.

مفاصل الالتقاء، والاختلاف بينهما، وجب التعرف على معنى الاستعارة.

1-مفهوم الاستعارة:

عرف الشعر منذ القدم الاستعارة، فقد اعتبرها أرسطو دليلا على نبوغ الشاعر أو فشله إذ أعظم شيء حسبه «أن تكون سيد الاستعارات الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلّم، إنها لا تُمنح للآخرين»[122].

ورغم بساطة هذا المفهوم، وشساعته، بحيث تشمل فيه الاستعارة كل مبالغة في الكلام أو تنميق في اللفظ باهر، إلا أنه كان ذا أثر بليغ لا يُنكر في النقد الغربي والعربي على السواء.

والاستعارة تشبيه مجازي يُجمع فيه بين ما لا يتشابه، ولا يجمع فهي «تتجاوز المعادلة الواضحة التي تفرق بين المشبه والمشبه به، أي ظاهرة وأخرى، تنسب ما لإحداهما إلى الأخرى، وكأنه قائم فيها قياما فعليا لا افتراض فيه ولا تخمين»[123]، ويؤكد لهذا "ريتشاردز" أن التشبيه بالاستعارة «بما عقده من تداخل بين طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة»[124].

أما الاستعارة في مفهوم الألسني جاكوبسون «فتقوم على الانتفاء، والاستبدال، والمشابهة، إنها تصوير الأشياء بما لا يرتبط بها مكانيا وزمانيا، بل بما يرمز إليها بعلاقة غالبا ما تكون تشبيهية أو ثقافية»[125].

أما مفهوم الاستعارة عند "لاكان" فلغوي، لا يربط فيه بين دالين متساويين فحسب، إذ «البريق المبدع في الاستعارة لا ينبثق من وجود صورتين متجاورتين أو من وجود دالين متساويين متجاورتين أو من وجود دالين متساويين في القوة، بل ينبثق من دالين حل أحدهما محل الآخر، وأخذ مكانه في السلسلة الكلامية»[126].

فالاستعارة كسر لغوي للفروق المنطقية الوضعية التي تفصل الأشياء، وكلما أوغلت الاستعارة في التجريد وابتعدت عن التجسيد كلما دخلت في مدار الرمز، الذي يفوقها إيحاء، وعطاء

---

[122]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص124.

[123]-إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص135.

[124]-أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص30.

[125]-فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص141.

[126]-فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص141.

من حيث قدرته على التجدد تبعا لتعدد القراءات.

2-أهم الفروق بين الرمز والاستعارة:

ويمكن إجمال أهم الفوارق التي متن الحدود بين الاستعارة والرمز، فيما يلي:

*‏**أولا**: أن الاستعارة سجينة الدائرة اللغوية التي يحدد قطرها السباق، ومن ثمة فهي ثابتة إلا في حالة واحدة «حين ينبثق بشكل جديد في حقلها الدلالي»[127]. في حين أن الرمز يخترق دائرة الأداء اللغوي، بتعدد قراءاته، ولا نهائية تأويله، فهو لا يبقى محتفظا بدلالته الأولية، وذلك لاتكائه على الإيحاء الذي يمنحه تأويلا بعد تأويل، ويضمن له الحياة بظهوره بوجه جديد، عند كل قراءة.

*‏**ثانيا**: أن الاستعارة أسيرة للقرينة التي تصاحبها إما صراحة أو مضمنة ومضمرة في السياق، وبالتالي فهي –أي الاستعارة- معينة المعنى، ومحددة الدلالة، ولا يمكنها تجاوز هذا المعنى، وهذه الدلالة بتعدد القراءات.

أما الرمز فهو «يعلو على القرين»[128]، فلا يتحدد في معنى، ولا يتعين في دلالة، فهو حر، وسيد الحركة في النص.

*‏**ثالثا**: أن الاستعارة «تتجزأ وتتأطر في حدود جملة أدائية»[129]، وهذه "الأدائية" تقيد الدلالة –منطقيا- في المعنى المراد، ولا تتعداه.

في حين أن الرمز مطلق الحدود، لتشكله في «امتداد مجازية الأداء، وانفساحه على القصيدة[130]: بما يتيح له اختزانا مكثفا للدلالات المتنوعة، وربما المتضادة والمتعاكسة أحيانا.

*‏**رابعا**: أن الاستعارة تعتمد في إدراكنا لها على ملكة التخيل، الذي ينشأ بمجرد القراءة الأولى.

في حين يعتمد الرمز على ملكة التصور الذهني أو «الحدس، وليس الفطانة [و] الصور لذلك

---

[127]-رجاء عيد: لغة الشعر، ص15.

[128]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص156.

[129]-لغة الشعر، ص15.

[130]-نفسه، الصفحة نفسها.

تتلاحق مع سواها، وهي في تعاقبها، وتداخلها، تكون أشبه "بالمونتاج" في الفن السينمائي»[131].

*خامسا: أن الاستعارة تعتمد على التراتب المنطقي للغة و«لا تكسر دائرة النسق فهي تظل على المستوى الأدائي نفسه»[132]. ومن ثم فمحدودية الدلالة، وعدم عناها من أهم ميزاتها، ومساوئها في آن.

أما الرمز فابتداع نظام من نظام، ولغة تختزن لغة، وقد تكون اللغة التي نقرأها تخفي لغة أكبر فيها، وهذا ما أكده مثلا "هنري بريمون" حين قرر أن «للقصيدة معنيين: المعنى المباشر، وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر، والمعنى الذي يفيض أو يستقطر من الأبيات، وهو المعنى الذي لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه، المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو حصره»[133]. وما الرمز إلا المعنى المبهم والحقي للقصيدة، والذي لا يمكن إيضاحه أو حصره، ولذلك يكسر الرمز دائرة النسق، ويقبل التعدد والتجدد لـــ"قبوله المرن بتأويل بعد تأويل وذلك لخلوصه من محدودية الإشارة»[134].

*سادسا: إن ثراء وغنى الاستعارة قد «يرتبط بمعلم فردي خاص»[135]، فالاستعارة أول ما تثير فينا، تشابه شيء حسي بشيء معنوي أو ملموس بمجرد، فـــ"الإثنينية مائلة أمامنا"[136] مسبقا، وهذا ما يسمى بتحدد وتقرر الفكرة، وبالتالي لا يوجد ما يسمى في النقد بـــ"كسر التوقع" أو "كسر أفق الانتظار"، بمعنى أن الاستعارة بمجرد قراءتها تصبح لدى القارئ فكرة محفوظة، وهو حين يلتقيها مرة أخرى، لن تكسر أفق انتظاره، لأنها لن تأتيه بجديد يُبهره، أو معنى يجهله.

في حين أن الرمز باستقلاله عن القرين الذي يقيده في السياق، يملك وحدة ذاتية، وقيمة تنبع من داخله، ولا تضاف إليه من خارجه، وأنت حين تقرأ رمزا لن تقول فيه رأيك مباشرة، لأنك – وإن كان قد مر بك مرة أو أكثر- لا تجد فيه ملامح ما قد قرأت، إنه جديد، ومبهر حتى وإن كانت اللغة التي قرأته بها أول مرة لم تتغير هذا ما يجعل الرمز لا نهائي التأويل إنه ثري كما وكيفا.

---

[131]-رجاء عيد: لغة الشعر، ص15.

[132]-نفسه، ص16.

[133]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص41.

[134]-لغة الشعر، ص16.

[135]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص157.

[136]-نفسه، الصفحة نفسها.

وخلاصة القول:

إننا لا نزعم أننا ألممنا بكل عناصر الاختلاف بين الرمز والاستعارة، ولكننا نرى أن ما ذكرنا هــو أهمها، وأن الرمز والاستعارة قد يذوبان تماما في بعضهما، وأن الفصل بينهمــا ســيكون للســياق وحده، فهو الكغيل بتحديد الصورة إن كانت رمزا أو استعارة.

الفصل الثاني

جميلة بوحيرد رمزا شعريا

دراسة في مستويات التوظيف الرمزي.

I-جميلة بوحيرد

II-مستويات الرمز

III-جميلة بوحيرد رمزا شعريا معاصرا

قالوا: «تحدّث بالصحيـ *** حِ من الحديث بغير رمز»

فأجبتهـــــــم: «هل عـــــــاقل *** يرمي الكنوز بغير حرز؟»

[المكزون السنجاري]

I-جميلة بوحيرد:

1-نبذة عن حياة: جميلة بوحيرد[*]

جميلة بوحيرد!! هي عودة للحديث عن جميلة بوحيرد بالذات والحديث عنها صعب وذو شجون نظرا للحجم المهول الذي تحتله في أعماقنا، وفي خبايا ذاكرتنا الجمعية، فهي «أسطورة، والأساطير مغلفة دوما بهالة كثيفة من الغموض»[1].

جميلة بوحيرد، واحدة من ثلاث جميلات – جزائريات خضخضن العالم، ورججنه، واستطعن مسح الحدود الإقليمية عنه.

جميلة بوحيرد... جميلة بوعزة[**]... **جميلة بوباشا**[***]....

---

[*]-استقيت هذه النبذة بتصرف عن حوار أجري مع جميلة بوحيرد عام 1968، وهو أول حوار لها بعد اعتزالها الأحاديث الصحفية عام 1963، والحوار كان مع "قصي صالح الدرويش"، منشور بمجلة الحدث العربي والدولي عدد 24، تشرين الثاني 2002، وأيضا مقال لعبد الوهاب حقي بعنوان: جميلة بوحيرد: طود شامخ وتاريخ أمة"منشور بجريدة الأحرار عدد 2410، يوم 01-02-2006م.

[1]-مجلة الحدث العربي والدولي، ص 38.

[**]- جميلة بوعزة: من مواليد العفرون ولاية البليدة عام 1937، انخرطت بالثورة عام 1956، وهي طالبة ثانوية، عملت بالمجموعات المسلحة بالعاصمة، وضعت القنابل، اعتقلت ففي أفريل 1957، عذبت إلى حد الجنون، خرجت من السجن عام 1962، أم لثلاثة أطفال.

نساء ثلاث من بطون جزائرية حرة، خلدن كفاح المرأة الجزائرية، فخلدتهن الإنسانية!

لنا اليوم- ونحن الذين ولدنا في بحبوحة الاستقلال، وتمتعنا بثمار الحرية- عودة إلى جيل صنع هذا الاستقلال وجاء بهذه الحرية، جيل معجزة، من أعلامه: جميلة بوحيرد. فمن تكون هذه الجميلة؟.

جميلة من مواليد عام 1935، بالعاصمة، فتحت عينيها في بيت يعشق أهله الوطن، فاكتسبت النضال بالوراثة، فأمها «من عائلة وطنية... إخوتها(إخوة أمها)، وأبناء عمومتها كانوا منتمين إلى مختلف الأحزاب الوطنية، وأحدهم سجن وعذب وكان عمره ستة عشر سنة فقط»[(2)].

كان انضمامها إلى جبهة التحرير الوطني صعبا- باعترافها- وتم عن طريق إحدى الصديقات المناضلات في أحد الأحزاب، ويعد تاريخ 1956 نقطة التحول الكبرى في مسار حياتها، حين قررت ترك معهد الخياطة- الذي كانت إحدى طالباته- لتلتحق بالثورة، ولما يتجاوز عمرها آنذاك العشرين عاما.

كلفها بادئ الأمر عمها مصطفى بوحيرد بخدمة وإطعام ياسف سعدي، وعلى لابوانت وعليلو، لتعتمد فيما بعد فدائية متمرسة قي رمي القنابل التي كان منزلها بالقصبة مصنعا لها، كانت أهم عملية لها تلك التي استهدفت ملهى ميلك بار يوم 26 جانفي 1957، وهي العملية التي جعلتها من المطلوبين من قبل السلطات الاستعمارية، ليتم القبض عليها يوم 09 أفريل 1957م بعد أن أصابتها رصاصة المظليين الفرنسيين في رجلها إثر عملية مطاردة رهيبة في شوارع القصبة وقد عثر بحوزتها على وثائق هامة تخص جبهة التحرير الوطني، ووثائق أخرى موجهة إلى المجاهد المعروف" **عبان رمضان**" مبلغ مالي معتبر قدره 800.000 فرنك فرنسي.

ومن هذا التاريخ، تبدأ مأساة جميلة –ولما تكن تعني للعالم بعد شيئا- فقد تعرضت لأشبع أنواع التعذيب، وأشدها إيلاما، وأكثرها استفزازا، تقول: «**لقد تعرضت في 29 أفريل 1957م إلى استنطاق، وتعذيب متواصلين، وذلك في المشفى العسكري بمايو، لقد قاسيت لمدة 03 أيام عذابات الضرب العنيف، والكهرباء (...)* إلى أن أغمي علي فصرت أهذي...**»[(3)].

[(***)]- جميلة بوباشا: من مواليد 1938 بالعاصمة، انضمت إلى الثورة عام 1955 وهي تلميذة كان دورها نقل الأدوية والوثائق، وإيواء الثوار، أعتقلت يوم09-09-1960م، عذبت ببشاعة، أطلق صراحها في 1962، اشتغلت عضوا بالمجلس التنفيذي لمنظمة المجاهدين بعد الاستقلال، أم لثلاثة أولاد.

[(2)]-مجلة الحدث العربي والدولي، ص 40.

[(3)] -مقال للأستاذ، عبد الوهاب حقي، جريدة الأحرار، العدد 2410، ص 16.

وهذا ليس كل شيء، بل تجرأ أحد معذبيها على ملامستها ملامسات داعرة على مرأى من الجميع، مهددا إياها باستخدام سنيغالي لاغتصابها، تقول: «**ولما استنكرت ضربوني على جرح يدي (...) وأبقوني هكذا أتعذب كل يوم بل كل ساعة، ولم يجلبوا لي طبيبا ليكشف علي إلا بعد أشهر، فأعطى تقريرا خاطئا عن إصابتي وغم وجودها، ووجود آثارها...**»[4] وكان سجن أخويها، وتعذيبهما وخصوصا أصغرهم "**إلياس**" الذي لم يتجاوز عمره الرابعة عشر- إحدى وسائل الضغط النفسية لجرها إلى الاعتراف بمكان ياسف سعدي، ولابوانت.

ولما لم تنل منها فرنسا شيئا، صدر الحكم بإعدامها مع زميلتها جميلة بوعزة، وهذا يوم 13 جويلية 1957م ولم يعلن الحكم إلا في يوم 15 من الشهر نفسه، بسبب عطلة 14 جويلية ذكرى الثورة الفرنسية(والتي ويالعجائب الصدف، من شعاراتها الرنانة الكثيرة: العدالة- الإخاء- المساواة؟!!!!)

تقول جميلة واصفة ذلك اليوم:" **كان أجمل يوم في حياتي لأنني كنت مقتنعة بأنني سأموت من أجل أروع قصة في الدنيا (...) ومازلت أذكر أننا عدنا من قاعة المحكمة إلى السجن، وصرخ الإخوة المساجين يسألوننا عن مضمون الحكم... أجبنا بالنشيد الذي ينشده المحكومون بالإعدام، ومطلعة: «الله أكبر، تضحيتنا للوطن"، كنت أنا وجميلة بوعزة (...) وكانت لحظة مؤثرة فآلاف وآلاف الأصوات رددت معنا النشيد محاولة تشجيعنا...**»[5].

وكان من الممكن أن يمر قرار إعدام جميلة، كما تمر حوادث الإعدام الأخرى -وما أكثرها- في هدوء، لو لم يظهر إلى ساحة القضية، أحد أشهر محاميي العالم، السيد جاك فرجيس[*] ليتولى بتصميم الدفاع عن جميلة وهو المحامي الذي قابله القاضي بالرفض، ومنع الاعتماد عنه، بل تم التخطيط لاختطافه، ومحاولة اغتياله، خصوصا بعد تمرد جميلة بوحيرد على المحكمة، ورفضها الإجابة عن الأسئلة في غيابه.

وكل هذا كان له أثر في تدويل قضية جميلة التي أثار الحكم فيها بالإعدام على أربع نساء أخريات إلى جانب جميلة – عاصفة هوجاء في الرأي العالمي ما دفع بفرنسا إلى إلغائه، تهدئة

---

(4)- نفسه، ص 16.

(5) - مجلة الحدث العربي والدولي، ص 40.

(*)- جاك فرجيس، كثيرون يخطئون عندما يعتبرونه فرنسيا، والحقيقة أنه من جزيرة "رينون" المحتلة هي الأخرى من قبل فرنسا، وهب حياته للدفاع عن حقوق الأفراد، والشعوب المستعمرة، بدءا بالجزائر ووصولا إلى فلسطين، وقد ألف عن جميلة كتابا بعنوان" جميلة بوحيرد"، وهذا بالتعاون مع الكاتب الفرنسي جورج آرنو.

للأجواء وتحسينا لصورتها المشوهة أمام العالم، لتبقى جميلة سجينة إلى غاية الاستقلال، حيث نقلت ورفيقاتها إلى باريس، وهناك تم الإفراج عنهن.

أما عن زواجها الأول من محاميها فرحيس وهو الأمر الذي لم يفهمه، ولم يغفره لها البعض، على اعتباره مسيحيا، فترد قائلة: «**لقد وصلتني مئات الرسائل من جميع بلدان العالم الإسلامي، حتى من باكستان... لقد كانوا يعتبرونني ملكا عاما، وليس ملكا لنفسي، وأنا أفهمهم، ولكن الحقيقة أن فرحيس...اعتنق الإسلام قبل أن أتزوجه، وما كنت لأتزوجه أبدا لو لم يسلم**»(6).

2-متفرقات عن حياة جميلة بعد الاستقلال:

*تم استقبال جميلة بعد الاستقلال في أغلب الدول العربية التي عشقتها شعوبها دون أن تراها فمن الأردن إلى العراق إلى مصر إلى الكويت إلى سوريا كانت جميلة معبودة الجماهير.

*تعتبر جميلة مواطنة شرف في سوريا والعراق، وتحمل رتبة شرفية في الجيش السوري.

*عرض على جميلة أن تكون "نائبة" لكنها فضلت ترك مقعدها لمن هو أكفأ منها- على حد تعبيرها- واكتفت بتوجيه الانتقادات – اللاذعة أحيانا- إلى الرئيس بن بلة، وهواري بومدين.

*شاركت في عام 1982 في مظاهرات احتجاجا على قانون الأحوال الشخصية الذي ظلم المرأة حسبها.

*طلبت من الرئيس أن يرسلها إلى فيتنام للمشاركة في الثورة، لكن قادة الثورة شكروا لها صنيعها مؤكدين استحالة تحقيق رغبتها.

*في أكتوبر 1973 راسلت مع" **زهرة ظريف**" الرئيس السوري حافظ الأسد للتطوع في الجيش السوري لتحرير فلسطين، ولم تحظ بالرد إلى يومنا هذا، مما حز في نفسها.

*وقفت مرات كثيرة في وجه بن بلة بسبب الإعدامات التي تمت مباشرة بعد الاستقلال، خصوصا عند قراره بإعدام حسين آيت أحمد، فقد كانت ترفض تماما عقوبة الإعدام**!!؟**

*تدخلت لدى "بومدين" لطلب العفو عن الضابط الذي أطلق عليه النار لاغتياله، وحقق بومدين رغبتها.

*عندما سئلت لماذا لم تكرم في بلادها، وفي كثير من الدول العربية لا تخلو مدينة من

---

(6) - مجلة الحدث العربي والدولي، ص 42.

مدرسة تحمل اسمها؟ ردت:"**أبدا، فأنا مازلت حية للأسف، والتكريم للشهداء**"[7].

*كانت جميلة موضوع كتابات كثيرة شعرا، ونثرا، أما شعرا فهذا موضوعنا الذي سنفيض فيه وأما في مجال النثر، فإلى جانب المقالات الكثيرة التي تناولت كفاحها، أنتجت لها السينما المصرية فيلما يحكي بطولتها، وقامت بدورها، الفنانة: [ماجدة الخطيب] ولكنه لم يعجب صاحبتنا إذ كان حسبها " **فظيعا... لم نكن هكذا أبدا**"[8].

*كما كتب عبد الوهاب حقي مسرحية عنها، سماها باسمها، وأخرجها بنفسه لفرقه **أصداء المسرح** في ولاية" دير الزور"، ومثلت في أكثر من سبع ولايات، وقد حضر حفل الإفتتاح رئيس الجمهورية **أمين الحافظ** شخصيا، وتم التبرع بريع الحفلات إلى جيش التحرير الجزائري.

*اعتزلت جميلة الأحاديث الصحفية عام 1963 وذلك بعد أن أدلت للصحافة المصرية بحوار، فنشروا في اليوم التالي أشياء أخرى، وكانت نصيحة الرئيس "**ماوتسي تونغ**" لها: «**اسمحي لي أيتها الرفيقة أن أقول لك كرفيق درب عجوز إذا لم تتحدثي عما قمت به، فسيأتي آخرون ليتحدثوا بدلا منك عما لم يقوموا به**»[9].

*سنختم هذه النبذة الموجزة عن جميلة بآخر أخبارها، والتي تقول إنها لا تزال حية ترزق رفقة ولديها "**إلياس**" و"**مريم** "، وإن اختارت فرنسا (!) مقرا لإقامتها تاركة بلادا ضحت لأجلها بأجزاء غالية من جسمها ! !

---

[7] -مجلة الحدث العربي، والدولي، ص 42.

[8] -نفسه، الصفحة نفسها.

[9] -مجلة الحدث العربي، والدولي، ص 39.

II-مستويات الرمز:

ألمحنا في فصل سالف إلى اختلاف الباحثين حول مستويات الرمز ما بين عام وخاص، وجزئي وكلي، وبسيط ومركب، واختلفت بالتالي تقسيمات النقاد بما يتناسب –أو يتنافر أحيانا- وهذه المصطلحات. غير أن الحقيقة لا تنحاز إلى مسمى دون آخر ما دامت كينونة "الرمز" هي التي تفرض وجوده، لا مسمياته المختلف فيها، وهو لا يعترف بالفوارق بين مستوياته ما دام يؤدي سواء أكان عاما أم خاصا -جزئيا أم كليا بسيطا أم مركبا- دوره في عملية الإبداع، وطالما كان الرمز «الذروة العليا التي يدركها الشاعر حين ينتقض من عقال الحواس، والمقارنة والتشبيهية ويقدر له أن يعاين الحقائق الأولى بأم عينه الباطنية»[10]. فلا قيمة للتسميات والاصطلاحات. ليس هناك رمز عام وخاص، الرمز رمز إما أن يوجد أو لا يوجد، وبدلا من تشريح الرمز من شكله وجب توجيه العناية القصوى إلى جوهره، وإلى إشعاعاته داخل القصيدة، ذلك أن الحقيقة الوحيدة الثابتة، التي لا اختلاف فيها هي «أن يكون هناك رمز أو لا يكون...» [11].

وهذه بعض الاصطلاحات المتباينة التي أطلقها النقاد خصوصا العرب على مستويات الرمز، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على ركام اصطلاحي زاعق تفنن فيه العرب دون سواهم ما جعل كثرة مسمياتهم «تعبيرا ضمنيا أمينا عن إسهال مرضي فتاك بالفعل الاصطلاحي العربي[12].

1-مستويات الرمز عند رينيه ويليك وأوستن وارين:

من الكتب ذات الشهرة العلمية الحسنة، كتاب "نظرية الأدب" لــ"رنيه ويليك" و"أوستن وارين" واللذين تناولا فيه أهم ما يتعلق بقضايا الأدب، وظواهره، وعناصره... ولهما في الرمز، بل في مستويات الرمز على وجه التخصيص، تقسيم مشهور، نحل عنه بعض المثقفين العرب، من أمثال: أحمد بسام ساعي ويحيى الشيخ صالح...

فالرمز عند "ويليك "و"وارين" إما أن يكون تراثيا أو خاصا أو طبيعيا.

---

[10]-إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي العربي، ص116.

[11]-نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص80.

[12]-يوسف وغليسي: محاضرات النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2004-2005، ص69.

أ-الرمز الخاص والتراثي:

الحقيقة أن "الرمز الخاص" و"التراثي" عندهما، يختلط في أحايين كثيرة، و"يندغم" تحت مسمى "الرمز الخاص" عن طريق عملية الاحتواء، فـ"حيثما نوقشت الرمزية الشعرية، فمن المستحب وضع تفريق بين "الرمزية الخاصة" للشاعر الحديث، ورمزية قدماء الشعراء المفهومة فهما حسنا (...) ومن الصعب أن نعرب عن البديل لكلمة "خاص" فإن كان "تقليديا" أو "تراثيا" فإننا سنصدم برغبتنا في أن الشعر يجب أن يكون جديدا ومدهشا، إن الرمزية الخاصة تتضمن منظومة، وباستطاعة الدارس المجد أن يؤول "الرمزية الخاصة" كما يحل مفسر الشيفرة رسالة غريبة»[13].

وبالتالي فـ"الرمز الخاص" يحتوي "منظومة" لغوية معقدة، تتضمن التراث والأساطير، والدين أيضا، وعلى القارئ ليفهمها أن يتعامل معها بحذر، وذكاء، كما لو كان يحل شيفرة مجهولة.

ويؤكدان على هذا التمازج الشديد بين الرمز الخاص والتراثي ضاربين المثل بالشاعرين الإنجليزيين "بليك" و"يتيس"، إذ «تتداخل معظم المناهج الخاصة (مثل لمناهج الرمزية لدى بليك وييتس) مع التراث الرمزي، ولو لم يكن مع التراث الرمزي أو الشائع بكثرة»[14].

ولأن ترجمة الكتاب –وباعتراف المترجم "محي الدين صبحي"- لا تقول كل شيء، لأن لغة الباحثين مكثفة جدا، فإننا عمدنا إلى البحث عما عنياه بالرموز عند "بليك" و"بيتس"، لنكتشف أنهما شاعرين "معقدي الرموز" إن صح التعبير، فإلى جانب كون رموزهما خاصة ومبتكرة إلا أنها تبقى على قدميها من التراث!!

فالشاعر الإنجليزي المتصوف "ويليام بليك" (1757-1827) يخترع رموزا خاصة، يعتمد في خلقها على الخيال المجنح غير المحدود الأفق، حتى يغرق فيما يسمى بـــ"فوضى الحواس" والتي يهيمن الخيال فيها إلى حد الاضطراب العقلي!! «فكان يرى بعين الوهم ملائكة، وشخوصا غريبة، وينظر إلى الطبيعة باعتبارها رمزا روحيا ينبعث منه الجن والشياطين، ويأخذ نفسه بديانة خاصة غامضة، ونظام مغلق من الرموز الذاتية»[15].

---

(13)-رينيه ويليك وأو ستن وارين، نظرية الأدب، ص197.

(14)-نفسه، الصفحة نفسها.

(15)-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص28-29.

أما الشاعر الإنجليزي (الإيرلندي الأصل) "ويليام بتلرييتس" (1865-1939) فهو شاعر "رؤيا" بامتياز، يستمد رموزه من رؤى الأجداد القدماء، والأساطير، والعقائد المبهمة الغامضة، لكنه خلق «كما فعل لافكرافت عالمه الخاص المؤلف من الأساطير والرموز، وحاول أن يفرضه على (العالم الحقيقي)، وقد كان في ييتس الكثير مما يشبه الفنان المسيحي الذي عرفناه في القرن التاسع عشر»[16].

وإن كان "بليك" غرق في فوضى الحواس، وتهويمات الخيال، فإن "ييتس" (المتأثر به بشدة) «وجد طريقة في السحر، والرموز الشعائرية التي تجعل النشاط العقلي في حالة غيبوبة، تتيح للشعور فرصة الانطلاق»[17].

وقد وصف "ستيفن سبندر" ييتس في أيامه الأخيرة، قائلا: «إن ييتس ادعى بأن رأس طفل منحوتا من الخشب في أسفل أعمدة جانبية قد كلمه باللغة اليونانية القديمة»[18].

ورغم هذا، وعلى خلاف "بليك"، ظل "ييتس" مستيقظا، ومنتبها، بل ومتحكما فيما يفكر ويكتب، وإن كان نظامه الرمزي «مزيجا غريبا من بوهمه، وعلم الغيب، وبليك، ونظريات عن الفنانين القدماء»[19].

والملاحظ من هذه العجالة عن الرمز عند بليك وييتس، أنهما من أصحاب "الرموز الخاصة" لكن يصعب الجزم بذلك!! إذ يمكن لقارئ آخر أن ينصفها في خانة "الرمز التراثي". فصفة "الخصوصية" لا تعدو أن تكون خاصية لصيقة بذات منشئ الرمز، لا بالرمز نفسه.

ب-الرمز الطبيعي:

وهو النوع الثالث من الرموز، وهو رمز واضح حتى في لغة ويليك ووارين المكثفة!!لكنه صعب في مفهومه، لصعوبة التحكم فيه، فقد تبدو الكلمات الطبيعية والجمل المتخنة بعناصرها، جوفاء بلا معنى، لكنها تحتوي في جوهرها معان رمزية تفوق الحصر، بل تستعصي على الفهم أحيانا، فــ«حين نتجاوز "الرمزية الخاصة" و"الرمزية التراثية" نجد في القطب الآخر نوعا من الرمزية الشعبية "الطبيعية" التي لا تخلو من صعوبات خاصة بها، فقصائد روبرت فروست

---

[16]-كولن ولسن: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث (تر: أنيس زكي حسن)، ط5، دار الآداب، بيروت، ديسمبر، 1981، ص36.

[17]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص92.

[18]-المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ص38.

[19]-نفسه، الصفحة نفسها.

(Robert Frost)، أو أفضلها تجعل الرموز الطبيعية مرجعا نجد من الصعب التحكم به (...)»[20].

2-مستويات الرمز عند أحمد بسام ساعي:

يقسم "أحمد بسام ساعي" الرمز إلى ثلاثة أنواع –والحقيقة أنها مستويات وليست أنواعا- الرمز التراثي والرمز الخاص والرمز الطبيعي

وهو ينحو بذلك منحى "رينيه ويليك" و"أوستن وارين" في (نظرية الأدب).

أ-الرمز التراثي:

وفيه يميز الباحث بين ثلاثة أصناف من الاستعمال:

***فالصنف الأول:** أوغل في تشويهها، وتحطيمها «وهذا التحطيم يؤدي إلى استعمال الرموز التراثية العربية استعمالا سلبيا، يحطم من خلاله ما يمكن أن تحمله تلك الرموز من معان مثالية في الذهن العربي لقرون عدة»[21]. فقد اعتبروها صورا للتخلف الفكري والسياسي والاجتماعي، وشاهدا على الركود والتقاليد البالية.

وأهم الرموز التي تعرضت للتشويه –حسبه: هارون الرشيد والخلافة والحجاج وعثمان بن عفان-.

أما الصنف الثاني: فقد وظفها بطريقة أخرى، فركز في انتقائه لها على كل ما خرج منها عن شعارات الحضارة العربية أو خالف السنة أو الخلافة (الشعوبيون/ الخوارج/ الشيعة...) فعجت قصائدهم برموز: العلاج ومهيار وأبو نواس وبشار بن برد... وغيرهم، وكان هدفهم منها «أن يجعلوا من أعلامها أو نماذجها ثوارا على الفكر التقليدي، يحملون راية التغيير في النظام الإسلامي»[22].

أما الصنف الثالث: فهو الصنف المحافظ أو القومي الذي اعتز بثرائه، وكان شعراؤه ممن «حرصوا على البحث عن شخصيات عربية وإسلامية، يمكن أن يجدوا فيها جانبا يمس حياتنا

---

[20]-رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص197.

[21]-أحمد بسام سامي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط1، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978، ص337.

[22]-نفسه، ص340.

الحاضرة»[23].

وكانت وسيلتهم للدفاع عن التراث العربي-الإسلامي، توظيفهم لرموزه بطريقة إيجابية للتذكير بقوة العصور الإسلامية التي خلت، وازدهارها على أيديهم، كما فعل ممدوح عدوان مثلا.

ب- الرمز الخاص:

وهو أرحب مجالا من النوع الأول، وفيه يجد الشاعر حركية أكبر «ولهذا يكون رمزا خاصا به على الأغلب لأنه يختاره عادة من بين آلاف الجزئيات التراثية والحياتية الصغيرة»[24].

وينطوي تحت هذا الصنف التراث الشعبي من حكايا، وأغان، وأمثال، وسير شعبية وكل ما له علاقة بالفلكلور، غير أن العجيب هو أن يقحم الباحث الرموز الطبيعية في الرمز الخاص ضاربا المثل بــ"أدونيس" ثم يفرد لها بعد ذلك جزءا خاصا تحت مسمى الرمز الطبيعي، ولا ندري ما الفرق بين الرمز الخاص-الطبيعي الذي وظف فيه أدونيس مثلا كلمات: الرماد، والغبار، والحجر، والشجر، والرمل، والماء، والنار، والورد... والرمز الطبيعي عند غيره الذين استعملوا الصحراء، والماء، والورد، والبحر، والنسر، والصقيع، والهواء، والتراب...؟!

وتحت مسمى الرمز الخاص أيضا نجده ضم الرموز الصوفية كالحال والأحوال والحضرة والسيد، ورموز الأحلام كالفرس رمز الدنيا... وهذا النوع الأخير قليل بالمقارنة بسابقيه...

جــ- الرمز الطبيعي:

يلجأ أغلب الشعراء إلى الطبيعة، إذ يجدون في رموزها «مسقطا يسقطون فيه الواقع على الطبيعة فلا يقعون على الأغلب في غموض الرمز التراثي أو الخاص من ناحية، ويتجنبون به التعبير التقريري أو المباشر من ناحية ثانية»[25].

وهذا الإسقاط يتعالى إلى مرتبة المعادل الموضوعي عند إليوث، ويشترط الباحث هنا لترقى الكلمات "الطبيعية" إلى رموز فنية أن يتحلى الشاعر بالموضوعية، وألا تكون عملية إسقاط هموم الذات على عناصر الطبيعة مجرد تنفيس عن الوجدان، بل أن ترقى إلى مستوى التجربة الإنسانية عامة.

---

(23)-نفسه، ص341.

(24)-أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص363.

(25)-نفسه، ص369.

3-مستويات الرمز عند محمد فتوح أحمد:

يفرق الباحث محمد فتوح أحمد" بين مستويين للرمز: الرمز الجزئي والرمز الكلي.

أ-الرمز الجزئي:

وهو حسب الباحث صورة شعرية مركبة، تستغل في بناء صورها الجزئية «وسائل الأداء الرمزي من مثل تراسل معطيات الحواس وتبادل مجالات الإدراك بين المحسوس والمعنوي»[26].

أي أن الرمز الجزئي حسب الباحث هو ما اختصت به الصورة الجزئية لا القصيدة كتركيبة كلية، وهو (أي الرمز الجزئي) إلى جانب هذا ضيق الإيحاء بطبيعته نتيجة ضيق وسائل الأداء الرمزي فيه.

ب-الرمز الكلي:

وهو ما اختص -عند الباحث- بالقصيدة ككل، باعتبارها نسيجا متشابك الخيوط أو لأنها «إطار كلي تتآزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور وإيقاعات»[27].

ومعنى هذا أن الرمز الكلي غير مخصوص بالصورة فحسب، بل يشمل كل وسائل التركيب الفني للقصيدة من إيقاع ومعجم وصور... وهذه التراكيب هي التي تتآزر مشكلة الرمز الكلي الذي «يدور حول تجارب الخلق الفني وكيف يراود الشاعر خواطره وأحلامه المثالية البعيدة المنال، وكيف تراوغه هي حتى تسكن إلى ثوبها الشعري: اللفظة، والصورة والبيت، ومدى ما يقترن بهذه المحاولة من معاناة هي معاناة الخالق الفنان الذي يبرأ الجمال»[28].

4-مستويات الرمز عند يحيى الشيخ صالح:

يقسم يحيى الشيخ صالح الرمز إلى مستويين: خاص، وعام[*].

أ-الرمز الخاص:

و«هو الذي يأتي به الشاعر أصالة دون أن يسبقه إليه غيره ليعبر به عن تجربة أو شعور

---

[26]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص207.

[27]-نفسه، ص226.

[28]-نفسه، ص226.

[*]-يلاحظ أن يحيى الشيخ صالح يأخذ بمصطلحات "ويليك" و"وارين" في مستويات الرمز!!

ما»[29].

أي أنه الرمز الذي يبتدعه الشاعر، ولم يُتطرق إليه من قبل، وبالتالي فهو جديد، غير متداول، ولا مستهلك، غير أن جدته هاته قد تجعله يسبح في عوالم غامضة مما يضطر الشعراء إلى تبيان معاني رموزهم المحدثة هذه، بواسطة التذييل لها في هوامشهم «فيملأون هوامش قصائدهم بالتعاليق والشروح التي تفسر مراميهم من استعمال رموزهم (...) مما يذهب هو الآخر بكثير من رونق الشعر، وإمتاعيته»[30].

فتحديد معنى للرمز يقضي على جوهره الإيحائي الرحب، وكأن القصيدة عرجاء لا يمكنها التحرك دون عكاز، ثم إن «هناك نشازا ظاهرا نحسه عندما يعيدنا الشاعر –الحديث خاصة- إلى الشرح في الهامش، ولو طلب من الشاعر أن يلقي قصيدته على جمهور من المستمعين، والشعر فن إلقائي بالدرجة الأولى –مهما نأى الشعر الحديث عن هذه الصفة-، فكيف سيخلق لهم هامشا ليفهموا ما يريد؟»[31].

وحل القضية يسكن داخل وجدان الشاعر، فوحده يستطيع التخلي عن هذه الهوامش عن طريق تمثل التجربة بصدق، ونثر إشعاعات الرمز –على اختلاف أنواعه- داخل حنايا القصيدة، مما يوفر عنصري: المتعة، والفائدة في آن، والفائدة هنا لا تكون بالتلقي التعليمي الموجه عن طريق الهامش، ولكن بالجهد الشخصي للقارئ الذي يعينه الشاعر في خفاء.

ب-الرمز العام أو التراثي:

وهو «الذي يملك أساسا من الدين أو التاريخ أو الأسطورة، فيتداوله غير واحد من الشعراء مستلهمين جوانبه التراثية، وطاقات إيحائه الكامنة فيه، مجددين حينا، ومجترين أحيانا»[32].

فالرمز التراثي عند "يحي الشيخ صالح" هو استغلال لشخصيات لها مكانتها سواء أكانت هذه الشخصيات سلبية أو إيجابية (وهو ما أطلق عليه يونغ اسم النماذج العليا)، كإبليس، وقابيل والمسيح، وأيوب... وقد تكون هذه الرموز أحداثا تاريخية أو حروبا أو وقائع.

وعلى عكس الصنف الأول، يعيب الباحث على هذا الصنف من الرموز، وضوحه الشديد،

---

(29)-يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1987، ص

(30)-يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ص335-336.

(31)- أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص362-363.

(32)-شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ص336.

فهو «يملك من الشيوع والتداول ما يجعله ماثلا في الوجدان العام، ويبعده عن الغموض، ومحاولات التفسير»[33].

وهذا -كما في الصنف الأول- وما ينقص من قيمة الرمز الإيحائية، ويضيّق من دائرتها، التي تتسم بالرحابة، واللامحدودية، والانعتاق، ويقربه من اللفظ اللغوي ذي المدلول المحدد، المصطلح عليه، وعلى الشاعر ليتخلص من هذا المزلق أن يفجر طاقات الرمز المدّخرة، ينأى به عن التقييد الدلالي الذي حددته استعمالات غيره من الشعراء.

5-مستويات الرمز عند عثمان حشلاف:

يرفض حشلاف تسمية الجزئي والكلي التي ذهب إليها بعض الباحثين في تقسيم مستويات الرمز، إيمانا منه بأن ذلك لا يوحي بأبعاد المسألة الرمزية كلها، ولا يحيط بتفاصيلها الدقيقة، ولهذا يفضل أن يقسم الرمز إلى: بسيط ومركب.

أ-الرمز البسيط:

يدحض الباحث بادئ الأمر، ما يوحي به لفظ "البساطة" من معاني الضحالة، والسطحية ... ليبين أن "البسيط" عنده مرادف لمعان إيجابية كـ: السخاء، والانفتاح المثمر، وكراهة التعقيد...، ولذا فإن الرمز البسيط عنده: «استغلال لمعجم البلاغة الواضحة، والإشارات التاريخية القريبة، من أجل استحداث بعض الثراء في الدلالة، وتأكيد ولادة الحاضر من الماضي التاريخي، بما يفيد التبعية الحتمية والتلازم والولاء»[34].

فالرمز البسيط إذن، ما اشتمل على التراث القومي والتاريخي، والديني، والتفع في بعض الحالات بعناصر الطبيعة.

ب-الرمز المركب:

وهو الرمز الذي «من وسائله الحكاية، والأسطورة، والشخصية المسرحية والقناع»[35]، دون أن يغفل عن الرمز الصوفي الذي يعتبره رمزا مركبا أيضا.

وإن كان الرمز البسيط مجرد استغلال "واضح" غير معقد للمظاهر الطبيعية، والمواريث

---

(33)-نفسه، الصفحة نفسها.

(34)-عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي، ص185.

(35)-نفسه، ص20.

الدينية والتاريخية من أجل ربط الحاضر بالماضي، فإن غاية الرمز المركب أن «يفتح نوافذ الإدراك الإنساني على كل الاحتمالات، فيجعلنا نفكر في الشيء الواحد من نواح، وندركه في عدة أوضاع»[36].

والحقيقة أن الرمز البسيط أيضا قد يغدو مركبا تبعا لمقدرة المبدع على جعله كذلك، بالضغط على كل ما فيه من أجل استخراج الجديد المركب الذي «يفتح نوافذ الإدراك الإنساني على كل الاحتمالات»!

III-جميلة بوحيرد رمزا شعريا معاصرا:

كان لا بد لنا من وقفة مختصرة مع حياة جميلة بوحيرد، قبل الخوض في الإنتاج الشعري الذي تعتبر محوره الرئيس، وقبل الاتجاه إلى الدراسة الفنية لمجموع هذا الشعر التي سنلجها بالسؤال التالي: كيف تناول الشعراء رمز جميلة؟ فبديهي ألا تتشابه الأعمال الشعرية لشاعر واحد، فكيف بلفيف منهم؟ كل شاعر له ما يميزه عن غيره في نظرته إليها، وفي طريقته للتعبير عنها، ومن ثمة كان الشق الأول من عنوان الفصل: **جميلة بوحيرد رمزا شعريا**، ثم **دراسة في مستويات التوظيف الرمزي** في الشق الثاني. وهو ما اضطرنا إلى البحث في مستويات الرمز عند باحثين مختلفين، تباينت مصطلحاتهم وتقسيماتهم، فبين البسيط والمركب والجزئي والكلي، والخاص والعام... تشعب الرمز وتشتت، ولم تكن تهمنا –حينها- هذه الفروق والاختلافات في التسميات ولن تكون همنا في الدراسة الفنية، وإن كنا مضطرين إلى اختيار تسمية محددة، ارتأينا أن تكون: **جميلة بوحيرد رمزا كليا وجزئيا**، فما ذلك انحيازا لمسمى دون آخر، لإيماننا، بأن الرمز -في كل أشكاله وأحواله- يبقى رمزا وكفى، إما أن يوحي أو لا يوحي، إما أن يكون أولا يكون...!!

ونظرة فاحصة لمستوى الرمز في القصائد التي بحوزتنا تجعلنا مكرهين-لا أبطالا- على أن نفرق بين استعمالين رمزيين اثنين:

*أولهما: استغلال جزئي، بسيط، مفرد، يميزه الوضوح الشديد، وهو النوع الغالب.

*ثانيهما: ترميز معقد، كلي، مركب، بؤري، تصب كل الصور الجزئية فيه، ليتشكل رمزا عاما، ومحوريا وهو النوع النادر. الأمر الذي جعلنا مضطرين إلى اختيار قصيدة واحدة نمثل بها لهذا النوع الذي يقتضي الاستشهاد فيه إبراز تكاثف الصور الجزئية وتلاحمها ليتشكل بواسطتها رمزا أعلى.

---

[36]-نفسه، ص136.

لقد تمثل شعراء الخمسينيات، وما بعدها، جميلة رمزا بطوليا خالدا، لمعايشتهم مأساتها، ومعاصرتهم وقائع معاناتها، فكانت لهم صورة بطولية صادقة يحتذونها لتحقيق طموحاتهم الشعبية التحررية، وقناعاتهم الاجتماعية والاقتصادية الاشتراكية، فسموها الأخت المناضلة، والرفيقة، وما إليها من تسميات يستشف من أكثرها البعد الاشتراكي لذلك الجيل

كما فرنوها بتسميات متباينة، ومختلفة، متتبعين جزئياتها ومعانيها، وإحالتها في ذاكرتنا الشعبية الجمعية، كي تعدو صورة جميلة فوق كل تلك الصور فتستحق لقب رمز السلام، وقدوة الثوار.

وهم وإن اتفقوا على أنها كالمسيح رمزٌ للفداء، والتضحية، وأنها رمز لكل مناضل شرى دمه ببلاده، إلا أنهم اختلفوا في مستوى الوعي بهذا الأمر بل وتباينوا في مستويات توظيف هذه المعاني ما جعل بعض قصائدهم -وهي قليلة- تنضوي تحت مسمى: "الرمز الكلي" الذي يتشكل في كثافة وتعقيد من مجموع صور تتكاثف فيما بينها مشكلة جميلة رمزا أكبر في حين تموقع الجزء الآخر في خانة" الرمز الجزئي" الذي لا يثير كبيرا "القلق" لتتبعه وفهمه، وتحت هذا المسمى تنضوي أغلب قصائد المجموعة.

فكيف كانت جميلة في الرمز المركب، وكيف هي حالها كرمز جزئي؟

1-جميلة بوحيرد رمزا جزئيا

لا نكون ظالمين إذا أقررنا أن الجزء الأعم من القصائد التي اتخذت جميلة موضوعا لها بتوظيفها توظيفا جزئيا- يتسم ببرود شديد، وسطحية مميتة توحي بأن قائليها أرادوا فقط الظهور إلى السطح بأي شيء، فكان أن طفت "خربشاتهم" على السطح أيضا، فجاجة، وضعفا...

وقد يلتمس البعض لذلك الصنف الأعذار، فجيل الخمسينيات جيل مشتت مشرد بين قديم "موزون- مقفى" يحن إليه، وبين "حديث حر" يتعثر الخطى، يسعى بلا كلل إلى التموقع في قمة الخارطة الشعرية العربية، لعل الأنظار والقلوب تزيغ عن ذاك القدم لتحط الرحال عنده.

وإلى هذا، فجيل الخمسينيات، هذا الجيل المشوش القلق بإيديولوجيته الاشتراكية غالبه، والواقع تحت ضغط الاستعمار أكثره، كان يتخبط في واقع فرض علي أن يصوره، وأن يكون أمينا حين اخذ الصورة، وهذه "الواقعية" قضت على جمالية الخيال في أكثر إنتاجه إذا استثنينا القليل –الشاذ-، الذي يؤكد القاعدة، ولا ينفيها.

ولهذا كله، وغيره، كان استغلال الرمز "بدائيا" إن صح القول، ساذجا، وبسيطا، وأوليا.

وهو إلى هذا، يختفي وراء ركام ثقيل من الخطابية والتقريرية اللتين فرضتهما "واقعية" النقل واجتماعية الأدب آنذاك.

ويكاد المستوى الرمزي الجزئي يكون أكثر النمطين توظيفا، لبساطته، وعدم غموضه، وعلى أن الصورة فيه أقرب إلى الإشارة العابرة منها إلى غموض الرمز وكثافته، وجماليته.

وفي هذا النوع من المستوى الرمزي، كانت جميلة مرادفا أو معنى لشيء محسوس أو لمسمى علم يضرب بجذوره في التاريخ.

فهي حينا نغمة أو أنشودة أو فكرة أو لحن أو طفلة أو قمر. وهي طورا المسيح في فدائه، أو الخنساء في تضحيتها، أو خولة أو حان دارك القتيلة، أو بلال بن رباح المعذب من أجل مبدأ...

ولهذا قسمنا الترميز الجزئي إلى قسمين، بحسب تلك المعاني:

أ-جميلة بوحيرد رمزا جزئيا مجردا.

ب-جميلة بوحيرد رمزا جزئيا مرتبطا بعلم.

أ-جميلة بوحيرد رمزا جزئيا مجردا:

إن الرمز الجزئي "ضيق الإيحاء بطبيعته"[37] ولكنه يستمد بعض " الكثافة" ومن أقرانه ببعض الصور التي تتصل به إلى مرتبة التجريد، و"جميلة" كرمز جزئي اقترنت قي نتاج الشعراء بعان مجردة سمت بها عن كونها بشرا إلى مصاف القدسية التي عاشت متنكرة لأنوثتها ، ومطالب أهوائها، لأجل فكرة عظيمة، ومبدأ سام.

وفي عملية إحصاء بسيطة لبعض المعاني التي ألصقت "بجميلة" عثرن على أمورا ذات بال ومفردات: النغمة واللحن والأنشودة والغنوة والأغنية مثلا تتكرر عشر **مرات** كاملة!!.

ولكن، رغم تكرار هذه المعاني بهذا العدد الكبير من المرات إلا أن أغلب الشعراء لم يستطيعوا تمثل جزئيات الصورة، واكتفوا بجعل جميلة نغمة، أو لحنا، دون أن يغوصوا في أغوار اللحن أو نوتات النغمة، ولهذا يصدق هنا أن تكون صورهم إشارة لا رمزا، وإن كان يربطها بالرمز شعرة معاوية التي لا تنقطع رغم وهنها.

فالشاعر **أيوب صبري عباس** يتمثل جميلة "نغمة" يتغنى بمعانيها، الأجيال، نغمة تفيض عذوبة ورقة، لامرأة حنون، وأم رؤوم، ولكنها صاعقة ورعد وأعاصير.

---

(37)- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 226.

أجل ما بجميلة من جنون، وما بها انفصام الشخصية، ولكنها امرأة تتخلى عن أنوثتها ورقة المرأة فيها إذا ما وطئت أرضها الأعادي، واغتصب كرامتها الطغاة، بقول:

"واذكر جميلة نغمة أبدا بها الآباد تشدو

إني الجميلة...والربيع أنا به أرجٌ ووردُ

إني أنا امرأة أشد على الطغاة قد استبدوا

ماء وبرد في الحياة، وفي الوغى نار و وقد

كفّي الرقيقة كف والدة بها رأم وسعد

لكنها أبدا على الأعداء صاعقة، ورعدُ"[38].

ويكاد يتكرر الرمز ذاته عند الشاعرة **حياة النهر** حين تجعل جميلة نغمة قدسية عزفت على حين غفلة، في ليل مظلم، حالك، وفي صحراء موحشة استوطنها الغزاة.نغمة رومانسية تتشكل نوتاتها من عبق الطبيعة، من النبع، والمغيب، والنهر، والريح، والموج، والليل، هذا النبع الذي سودته فرنسا، والمغيب الذي استعجلته لتُظْلِمْ والنهر الذي بدلت صفاءه لظى، والريح التي صيرتها إعصارا، والموج الذي أصبح طوفانا والليل المقمر الذي غدا ثقيلا، طويلا لا ينجلي، جميلة نغمة رومانسية ولدت من رحم الطبيعة الجزائرية، يغنيها الرعاة والعذارى والشباب الثائر، تذكرهم وطنا سليبا، وتمنيهم غدا مشرقا، وشرفا مسترجعا:

يا جميلة

نغمة قدسية رن صداها

في الفيافي، والمروجْ

في الصحاري الموحشاتْ

(...) في نشيد الهائج الطامي العباب

في أغاني الراعيه

في ترانيم العذارى والشبابْ

---

[38]-عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي: ج1، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985، ص 227.

في الليالي الساجيهْ

وعلى ألوية النصر بكف الثائرينْ

(...) نغمة قدسية المغزى نبيله

يا جميلة[39]

أما الشاعر **جواد البدري** فجميلة حسبه: فكرة نبيلة، خالدة، لا تموت بموت المؤمنين بها، جميلة ما عاشت إلا لأجل فكرة، وما تعذبت إلا لأجلها وبسببها، والفكرة -وإن ماتت جميلة جسدا- خالدة لا تموت، هي ذي تصرخ:

أقتلوني	**بلحون خالدات.**
أنا فكرهْ	**سوف تبقي كضياء الشمسِ.**
(...) وتغنيها الشفاه	**تزهو بالحياهْ.**[40]

جميلة إذن، فكرة، تنضاف إلى رموز خلدتها أفكارها، ولكم مات بشر من أجل فكرة! **سقراط** مات بسبب أفكاره، و**غاليلو** شنقته أفكاره أيضا، وغيرهما كثير... ماتوا جسدا، لكن أفكارهم عاشت، وخلدتهم، وجميلة لن تشد عن هذه القاعدة:

اسألوا التاريخ	**شق صدره**
واستوحوه ذكره	**ومضى الجلاء ملعونا**
كم فتي حرّ كريم	**ولكن**
مزق الجلاء جسمه	**بقي الأحرار فكره!!**[41]
دق عظمه	

ويؤكد الشاعر **حسن البياتي** هذا المعنى، فجميع الأفكار الخيرة تخلد وإن مات من جاء بها:

لم تزل ثورة سقراط، وعيسى، ومحمدْ

---

[39] - عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي: ج1، ص 360- 361- 362.

[40] - نفسه، ص 280.

[41] - نفسه، ص 281..

وأبي ذر، وفولتير، وماركس، ولينينْ

وألوف الناقمين المصلحينْ

لم تزل ثوراتهم تنبض في قلب الزمانْ

(...) تضفر الشمس أكاليل ضياء

لبني الإنسان في كل مكانْ

لملايين الرجال الطيبين

يرتقونْ

قمم التاريخ في عزم كبير[42]

فجميلة سيخلدها التاريخ رمزا مات من أجل " فكرة "!!

والشاعر "محمد الفيتوري" يواسي جميلة، فهي رمز إنساني عام، يحمل من الدلالات العميقة الشيء الكثير، هي فداء للبشر، هي " الحياة " التي يريد قراصنة القرن العشرين تلويثها، لكنها ستغدو قبرا لهم:

(...) لا تدعي نقمتهم تقتلك	**إنك تمشين بأقدامك**
لا تدعي وحمتهم تغسلك	**فوق جلال الإمبراطورية**
إنك قبر الإمبراطورية	**فوق عروش قتله**
إنك نسقين بآلامك	**ما زال في أعينهم جوع الملوك**
أشعة الشمس الجزائرية	**ما زال في دمائهم صراخ القتلة**[43]

جميلة غدت رمزا شاملا، لأنها تجسد كل صور البراءة، والجمال، والتضحية، تجسد الحياة، بل هي المعين الذي لا ينضب من القوة حتى لتغدوا إلها يمنح البشر قوة الذود عن الحياض:

إذن ... هبيني قوة الوجود

قوة إنسانية البشر

قوة ألف ثائر في القيود

---

[42]- عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي: ج1، ص 306.

[43]- ديوان محمد الفيتوري: ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص 304، 306.

يفجرون طاقة القدر

...قوة روحك المشع كالنجوم

فوق سماء الجزائر...[44]

أما الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" فيوجه نظرته إلى الداخل، إلى عذابات جميلة الداخلية، يسقطها على جيله المشتت والمستعمر والمقهور، دون أن يلمس قداسة الرمز في جميلة، ودون أن ينزلها إلى مصاف البشر، ولهذا تجده يكثر من الفعل الماضي "**كان**" ربما لرغبته في أسطرة الرمز، والسمو به فوق الزمان والمكان وإن كان يتكلم عن موجود يسكن عصره، يقول/

كان اسمها جميلة

أفديه من سمى

الوجه وجه طفلة لم تترك الأمّا

والعين عين ساحره

(...) كان اسمها جميلة[45]

جميلة عند شاعرنا رمز المرأة التي تعيش الحرب، المرأة التي تضحي بأحلام الحب، والغرام، تنسى لواعج الجسد، وشهوته من أجل هدف أكبر: أن ترى وطنها حرًّا، وإِذَّاكَ يحلو الحب، والهوى:

" لم تتحسس صدرها

حين اغتنى، وصار رمانا

ولم تكلم في أمور الحب إنسانا

فقد قضت عمرها

حاملة رسالة من التلالْ

إلى مخابئ الرجال في المدينة

قديستي ... كان اسمها جميلة!

---

[44]- نفسه، الصفحات نفسها.

[45] - ديوان أحمد عبد المعطي حجازي: دار العودة، بيروت، 1973، ص 261.

(...) لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر

لم تعرف اللثما

لم تعرف الغرام إلا خاطرا، حلما..."[46]

فجميلة القديسة، تسمو فوق الأهواء تغدو رمزا لمجاهدي النفس، ومجاهدي الظلم أيضا.

ب- جميلة بوحيرد رمزا جزئيا مرتبطا بعَلَم:

حاول شعراء هذا الصنف، أن يبرزوا قيمة الرمز الحديث" جميلة بوحيرد" من خلال الرمز القديم " المسيح/ خولة بنت الأزور/ بلال بن رباح/ جان دارك/ الخنساء..."، والحقيقة أن الأمر اكبر من مجرد "إلصاق" اسم بجانب اسم أ تشبيه إنسان بإنسان، ولكن اشتراك هذين الرمزين في عمل يستحق أن يخلد، كما خَلَد الرمز القديم لأمر ما أو نتيجة عمل ما فالرمز الحديث حقيق بالخلود أيضا، هذه هي المسألة

ولعل المسيح عليه السلام أكثر الرموز الدينية شبها -عند شعرائنا- بجميلة، كلاهما يحمل الحب، والخير: ورمز للأمل والألم، كلاهما تحمّل في سبيل ما يؤمن به –على شساعة البون الذي يفصل المعْتَقَدَ الديني عن المعْتَقَدَ القومي- العذاب، والسخرية، والأسى.

فالسباب الذي يكثر في قصائده من الرموز، ورمز المسيح بالخصوص، يرفع جميلة فوق المسيح، بل تثقل تضحية جميلة في ميزان الشاعر حين توازن بتضحية المسيح، حتى لترفع إلى مصاف الآلهة لكنها آلهة لا كآلهة الورق الأخرى، جميلة أكبر من عشتار الآلهة التي تعطي الغني وتبقي الفقير، ليظل فقيرا إلى الأبد، يقول:

ونحن أم أنت التي تولدين؟

أسخى من الميلاد ما تبذلين

والموت، أقسى منه، من كل ما عاناه أجيال من الهالكين

أن الذي من دونه الجلجله

والسوط والسجان، والمقصلة

أن الذي يفديك أو تفتدين

---

[46] - نفسه، ص 216- 217.

غير الذي آذوه بالنار أو بالعار الماء الذي تشربين

(...) عشتار أم الخصب، والحب، والإحسان، تلك الربة والوالهة

لم تعط ما أعطيت، لم ترو بالأمطار ما روّيت: قلب الفقير...

(...) لم يلق ما تلقين أنتِ المسيح

أنتِ التي تفدين جرح الجريح

أنتِ التي تعطين... لا قبض ريح(47)

وإذا كان السياب من المولعين بالرموز المسيحية الغربية فإن من الشعراء من التفت إلى بطلات عرب، كخولة بين الأزور، أو الخنساء محاولين دمج صورة جميلة بهن لتغدو رمزا عاما يشمل في ثناياه، بطولات هؤلاء البطلات، بل وتفوقهن قيمة، وأثرا في الإنسانية لدفاعها عن وطن سليبٍ، وهي "المرأة"، و خولة إذ خلدتها الحكايات الشعبية، فلأنها خرجت في زمن تحكمه أعراف الدين، لتمتطي صهوة فرس، لم تفعل ذلك لتحرر وطنا أو تستنقذ شعبا، بل لتفك أسار أخيها "ضرار"، وهنا تبدو صورة خولة بنت الأزور –وإن التقت مع جميلة في خروجها عن الأعراف البالية القائلة بأن المرأة لا تخرج إلا إلى اثنين: بيت زوجها أو القبر- ضئيلة، وصغيرة، ورغم التقاء البطلتين في طريقة الثورة إلا أنهما تختلفان في الغاية، وجميلة تفوق خولة في هذه النقطة بالذات، أنها قاتلت لتحرر وطنا لا فردا!!.

وقد استغل بعض الشعراء ما بين "جميلة" و"خولة" من أوجه التشابه، فعمدوا إلى مزج الرمزين، ولكنهم لم يلتفتوا إلى هذا الفرق الجوهري ولعلهم لو فعلوا: لكان أغنى للتجربة، وأنفع يقول "شفيق الكمالي" في قصيدته **جميلة**:

هي لن تموت فخولة	**فجدتي تحكي لنا عنها**
لما تزل	**(...) لكن جدتي لا تسمع الأخبار**
رغم الودي نجمة	**لم تدر أن خولة**
تلوح في العتمة	**عادت إلى الوجود**
ياقوتة خضراء بسامة	**(...) لكنهم يدعونها جميلة(48)**

---

(47) - ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص 380، 383، 384.

خولة التي كانت تشتت الكفار بسيفها، ترعبهم بنظرات عينيها، عادت في زماننا الذي تقل فيه المعجزات، لكنها غيرت- ما غيرت إلا اسمها!!

ورغم سذاجة الأسلوب، وخطابيته، والتقريرية التي تكاد تقتل الرمز هنا، إلا أن جميلة تفوق خولة قوة، وشجاعة، وصبرا، وهي التي تقاتل إمبراطورية كاملة، وإن كانت خولة قد حققت مسعاها، فإن جميلة لم يحالفها الحظ، فتقع أسيرة الأوغاد، لتأكل السياط من لحمها، ويشرب الأرذال من دمها:

جميلة يهابها الرجال

أبناء ماريانا

من كل وغد أمة في " السين" محظية

وأخته على فراش العهر مرمية

جميلة اللبوة الجريحة

تفتر فوق ثغرها ابتسامة

كأنها تقول

لتشرب السياط من دمي...ليرتوي الجلاء

دروبنا قتاد...[49]

وفي الجهة المقابلة، نجد من الشعراء من كان استغلالهم الجزئي للرمز التاريخي أقرب إلى الإشارة منه إلى الرمز، إذ لم يستطيعوا تمثل الصورة بتفاصيلها، وجزئياتها حتى البسيطة منها، واكتفوا بربط جميلة ببطلة أو بطل عربي، وكأنهم يبخلون بشرح ما يذهبون إليه، ويقولون لك: «اذهب أنت وربك فقاتلا إنا هاهنا قاعدون"، هذه جميلة وتلك خولة أو الخنساء أو جان دارك، لك أن تفسر الصورة على هولك»!!.

والحقيقة أن الصورة هكذا إشارة لا رمز، فالرمز- وإن كان جزئيا- إلا أنه في علاقته بالصور الأخرى مندمج، مندغم تماما بل، ومتماهٍ فيها، صحيح أنه لا يتكشف تماما بل يختفي وراء نقاب يزيد الناظر شغفا لمعرفة تفاصيله، إلا أنه أيضا يمنحك الضوء الأخضر لتتكشَّفْهُ عن طريق إيماءات تلميحات. هذا هو الرمز!! واستغلال "النماذج العليا" في إبراز جميلة بوحيرد كرمز أعلى، يسقط عند بعض الشعراء في فخ الإشارية، ومن مثل هذا، قول نزار قباني:

ما أصغر (جان دارك) فرنسا

في جانب (جان دارك) بلادي[50]

---

(48) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي: ج2، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985، ص 08.

(49) -عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي: ج2، ص09.

فإلى جانب السطحية القاتلة في المعنى هنا، فشاعرنا " يتكلّف" عند اختياره للرمز التاريخي الذي يضيفه إلى جميلة، وهو بهذه المقارنة المسطحة يجعل البون بينهما شاسعا، ورغم أنه يفضِّل جميلة على نظيرتها إلا أنه «**تظل لكل منها ظروفها، ومجال المقارنة فيه اقتحام واضح**»[51].

كان يمكن لشاعر عظيم كـــنزار قباني –وهو الذي اعتاد وعود على اللعب باللغة، وتطويعها كالعجين، يشكلها حسبما أراد، وكيفما شاء- أن يمطط الصورة قليلا، فيغوص في أعماقها مبرزا –وقد اختار أن يقارن- في إيحاء، وتكثيف ما ذهب إليه، ولا يترك الصورة تفلت مشوهة هكذا، لكن أغلب الظن أن نزار خلق ليهمس في شهوة ودلال، لا ليتعب في التحريض على ثورة أو يصف أبطالها!!

والواقع أن قول الشاعر **عبد الصاحب ياسين** يفضل قول "نزار قباني" ولو قليلا، فذاك أيضا اختار أن يربط بين جميلة وجان دارك، لكنه على الأقل يوضح لماذا؟.

إيه جميلة... والسمـــو مـــراتب *** **بلغــت منها الذروة العلياءا**

عزت على (جندرك)وهي ولية *** **فيمـــا أتته، وأخطأت أسماءا**

هاتيك تستوحي الغــيوب، وهذه *** **تهب البنين الموت لا حوباءا.**

وعلى عكس النوع الذي يبخل نماما على صورته ببعض التوابل (كما رأينا مع نزار قباني)، نجد نوعا يقضي على الصورة تماما، بتحديد معناها، وحدود هذا المعنى، فجميلة كجاندارك بسبب كذا، وهي كالخنساء لأنها كذا... وهذا يقتل الصورة لتغدو فعلا إشارة لا رمزا، ومن ذلك، قول "عبد الكريم الدجيلي":

سمراء تخطر بالخمائل *** **وتزين معصمها السلاسلْ**

وتعيد مجد خُنَاسَ يـــو *** **م القــداسية إذ تنـــاضلْ**[52]

ما الذي يربط جميلة بالخنساء؟ أي أولاد ضحت بهم جميلة؟، أي نضال يجمعها؟ ربما للوهلة الأولى لا نجد أي علائق منطقية تربط المرأتين أو لنقل "الرمزين" لكنها صورة كهذه، لو قدّر لها أن تقع بين يدي شاعر موهوب، وألمعي، لكانت من الثراء بما كان لكنها هنا فجّة، موضوعة في قالب للزينة.

---

[50] -نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ط3، منشورات نزار قباني، بيروت، 1983، ص58.

[51] -نور الدين السد: القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، م.و.ك،الجزائر، 1986، ص 30.

[52] - عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي: ج2، ص122.

وخلاصة القول:

إن الشعراء في تناولهم لرمز جميلة كمستوى جزئي انقسموا إلى قسمين:

قسم قرنها بمسمى لمعنى مجرد، رغبة منه في "تجريد" رمز جميلة، والسمو بها إلى مصاف القداسة، ورغم عدم كثافة الصور المجردة بما يسمح للرمز أن ينطلق في رحابة الإيحاء، وجمال الغموض، إلا أن البعض من الشعراء استطاع السمو برمزه الأعلى "جميلة" وجعله -على بساطته في التناول- يغدو رمزا مجردا.

*وقسم آخر فضّل إلقاء نظرة على التراث الإنساني أو العربي، مستلهما من الأعمال البطولية أو التضحيات التي بذلتها بعض "النماذج العليا"، صورة جزئية، يربطها بالرمز الأصل جميلة بوحيرد، رغبة منه في جعلها نموذجا أعلى بهدف تخليدها.

*في حين اكتفى شعراء آخرون " بالإشارة" إل بعض هذه النماذج ، إشارة عابرة/ لا تعدو أن تكون تشبيها بسيطا، فجاءت صورهم أدوات زينة لا أكثر.

2-جميلة بوحيرد رمزا كليا

لقد كان هدف الرمزين من لجوئهم إلى الرمز، توفير التعقيد المطلوب في شعرهم، وتكثيف الدلالة فيه، ولم يكن أمامهم من سبيل لتحقيق هذه الغاية المضنية إلا " **طريق تجميع الصور الفرعية بغزارة حول مجاز رئيس حتى يمكن ترجمة انطباع حسي معين إلى نوع آخر من الانطباع الحسي بحيث يصبح الانطباعان معا رمزا للخاطرة الأصلية**"[53].

وهذا التكثيف المعتمد على حشد الصور الفرعية وتجميعها، هو الذي يجعل القصيد كالأدغال على المار فيها، أن يتسلح بقوة الفهم، وموهبة الحدس كَيْمَا يخرج منها بسلام.

والقصائد الرمزية ليست كلها على هذا المستوى الراقي من التعقيد اللذيذ، والغموض المغري، بل لقد رأينا في ما مر من سطور، "الوضوح المبتذل" لقصائد اتخذت جميلة رمزا لها، فسقطت في فخ التسطح، ما كان للشاعر فيها إلا دور المصوِّر الذي ينقل- بأمانة، وواقعية،الصورة الموازية كما هي بجزئياتها، ما يتنافى وقوانين الشعر، وغموض الرمز، وإيحاءه.

فعلى الرمز –ليكون رمزا- أن يكون مكثفا، لا تبين ملامح له واضحة، وهذا مالا يتحقق غالبا إلا في الرمز المركب أو الكلي، الذي تفيض فيه القصيدة بالصور الجزئية التي تتكاثف

---

[53]- نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 462.

وتتزاوج لتنجب لنا رمزا رئيسا يجعل القصيدة تغدو «**في صورتها الكلية أشبه بقناع لغوي لشتات فكري ينبثق في تيارات لا تدرك منفصلة، وإنما بتلاحق البنى اللغوية، وتتابع الصور الإيحائية... كل ذلك يتم في حلقات تتغير بتغير حركة الصور بحسب مرورها في الذهن**»[54].

وهذا ما جعل الرمز الكلي والمركب غاية الشعراء المعاصرين، بما يمنحه لقصائدهم من غموض، وتعقيد، وبما يفتحه أمام المتلقي من آفاق رحبة للتأويل والإبحار في حالات شعورية متباينة ومختلفة.

فعملية "اللف والدوران" حول المعنى هي ميزة الرمز الكلي -أو ما يسميه "مصطفى ناصف" بالرمز البؤري[55]- بما يضيفه من إشعاعات فرعية في أرجاء القصيدة، تكون أشبه بخيوط الشمس التي نتبعها خيطا خيطا لنصل إلى قرص الشمس الذي هو أصلها جميعا، ومنبعها، بل وغايتنا في عملية البحث المضنية.

وقد يكون صعبا أن نتوقع أن سنوات الخمسينيات - بما في أدبها من واقعية، ودعوات اشتراكية- قد تجود علينا بقصيدة من هذا النوع الرفيع الذي يبعد عن التقريرية والخطابية، ولكن تم لنا هذا- أو على الأقل بعضه- في بعض القصائد ومن ذلك قصيدة للشاعر "نجيب سرور" عنونها بـــ**الجمعة الحزينة**[56].

صحيح أنها ليست في المستوى الموازي أو المساوي لكل الذي ذكرنا عن كثافة الرمز وغموضه، ولكنها تجعلنا نسبح في عوالم النفس التي تنتظر الإعدام عبر صور تكاد تنطق صدقا، لأن لها في الزمن الأغبر نموذجا بشريا راقيا هو المسيح عليه السلام، وهذا ما يمنحها الواقعية والتاريخية -إن صح التعبير-، كل هذه الصور النفسية والتاريخية والواقعية يربطها خيط رفيع اسمه: جميلة بوحيرد، كرمز تدور حوله كل الخيوط، وتتشابك عبره كل الدوائر.

يستهل الشاعر قصيدته عن جميلة، بإبراز أهميتها وقيمتها لديه، وقيمتها هذه لا تبدو من خلال ذكر صفاتها كامرأة، ولا ترتيل أعمالها كمجاهدة، بل بصيغ الاعتذار الحارة، فالشاعر يقف موقف الذاهل أمام عذاباتها، وليس يملك حيال هذا إلا أن يعتذر عن تقصيره فما بيده شيء يفعله، حتى الشعر لم يعد له جدوى، مادام يقف عاجزا- أيضا- عن إيصال ما يعتلج في النفس من حرٍّ وجوى...

---

[54]- رجاء عيد: لغة الشعر، ص 37.

[55]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 165.

[56]-القصيدة مثبتة في: مجلة الآداب السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان (أفريل) 1958، ص 09.

هي مقدمة أو لنقل مدخل قصيدة صادم إلى حد ما، فيه الشاعر يعترف بعجزه، وعجز شعره الذي سيقوله في بطلة كجميلة، فهي فوق الكلام، وبطولاتها فوق الكلمات،لذا تجده يلتمس لنفسه –صادقا- بعض التبرير لهذا العجز، يقول:

غفرانك، فالعين بصيره

وذراعي يا أخت قصيرة

جد قصيره...!!!

والكلف بها كلمات عزاء...

لا تجدي في يوم الجمعه

غفرانك إني لا أملك إلا شعري

وعذابا ينهش في صدري

والحمى... والحزن الضاري

وسعاري في يوم الجمعه..

ولقد كنت كرهت الشعر ... هجرت

الشعر

من عام لم أكتب شعرا... ماجدواه؟

ماجدواه لبؤس العالم... ماجدواه؟!

فالشعر الذي من مزايا أنه متنفس الشاعر، وأداته لنفث شجاياه، وأحزانه، ووسيلته للتعبير، هو هنا طفل قاصر أبكم، يقف أمام يوم الجمعة- يوم إعدام جميلة- أخرس يخجل من كل عباراته، وشعاراته...

لم يعد الشاعر يملك شيئا إلا أن يعتذر، لذا تتكرر كلمات: **غفرانك، العين بصيرة، ذراعي يا أخت قصيرة** (وهي تضمين للمقولة الشعبية العين بصيرة واليد قصيرة)، **وكرهت الشعر، ماجدواه؟**

وبعد هذه الصورة الصادقة- الحزينة التي هي مدخل الشاعر الذي ارتأى أن يبرز قيمة جميلة ودون الإحساس بتحول الزمن،ينقلنا الشاعر إلى صورة أخرى تتضافر مع سابقتها، وهذه المرة تنساب الصورة من ثنايا التاريخ الإنساني، تطالعنا في ثناياها عذابات المسيح υ حين

الصلب، ليكون رمزا للفداء وقربانا لبني الإنسان، -تماما كما هي الحال مع جميلة بوحيرد والتي ستغدو يوم الجمعة- فداء وقربانا آخر للبشر

وبطريقة فنية بارعة يمزج الشاعر بين حادثة صلب المسيح، وأقواله، وردود أفعاله، وبين جميلة التي تنتظر نفس المصير، ليقف الشاعر مذهولا مما حوله: فلا الأرض تزلزلت، ولا الشمس كسفت، ولا القمر انشق، ولا الطوفان حدث... لم يتغير شيء، الأرض لازالت تدور!! لم يحدث كل هذا حين صلب المسيح، ولن يحدث حين تصلب جميلة!!.

وستتكرر المأساة مرة، وأخرى فالمسيح رمز الفداء لم يكن القربان الأخير، وجميلة بوحيرد التي ستصلب يوم الجمعة لن تنهي آلام البشر، ولن تلغي – بتضحيتها- قانون القرابين، وعادة النذور... سيكون في كل زمان قرابين وأضحيات جديدة:

غفرانك بنت الإنسان

غفرانك مازال العالم

مازال يطالب بالقربان

مازالت في الأرض جيوب للصلبان

ويقينا سنمر عليها

وسيسقط منا آلاف كابن الإنسان

جميلة بوحيرد إذ تقترن برمز المسيح – عليه السلام- تغدو رمزا أكبر، لأنها امرأة، ولأنها ولدت في زمن من المفروض فيه أن يكون عصر تمدن وحضارة، ولهذا وقع المصيبة يكون أكبر، يقول:

أنا أعلم كم سيكون رهيبا هذا اليوم

ملعونا في أيام العمر

ملعونا في كل زمان... كنهار الصلب!

والشاعر لا يدع الصورة تفلت مكبرة هكذا، بل يعمد إلى تكثيفها بنقل جزئياتها وتفاصيلها الدقيقة، يلتمس فيها الأكثر أسى والأكبر وقعا، ليسقطه على الرمز الأصل أو الصورة الأكبر: جميلة بوحيرد، يقول:

سيزّف شبابك عند الفجر

والمعروف أن الفجر وقت الإصباح، والإشراق، وهدأة النفس، وإن كان الشعراء قد تواضعوا على أن الليل –في أكثر استعمالاتهم له- رمز للمستعمر المغتصب، وظلام أيامه الحالكة فالفجر غالبا ما كان رمزا لذهاب هذه الظلمة، ورمزا للتغيير بواسطة الثورة، لكنه هنا، على النقيض، رمز لنهاية الحياة، وتوديعها، وغالبا ما تتم عمليات الإعدام في السجون وقت الفجر، هذا الفجر الذي سيضيف إلى قائمة من أُعدم فيه، اسم ضحية جديدة تقتل في صمت، يقول:

سيزف شبابك عند الفجر

برداء قان مثل الدم...

وبإكليل من أشواك...

والذي ترويه الحكايات القديمة عن صلب المسيح، أن قاتليه، وإمعانا في السخرية منه -وقد كانوا ظنوه طامعا في ملك- توجوه بإكليل من أشواك أدمت جبهته، وجميلة بوحيرد لم تفعل ما فعلته طمعا في ملك أو شهرة أيضا، ولكنهم سقوها من ذات الكأس التي سقوا بها سيدنا المسيح، ثم يتابع الشاعر حشد الصور الجزئية، فيقول:

أسفا لن ينشق الهيكل

لا... لن يسمع قصف الرعد

لا... لن يخبو نور الشمس...ولن يهتز قمر

(...) غفرانك" بنت الإنسان"

غفراك" يا ملح الأرض"

و"يا نور العالم... يا رمزا... يا قربان...

والأسطر الأخيرة تضمين لكلام السيد المسيح υ يختم به الشاعر هذه الواقعة التاريخية التي تتقاطع مع ما يحدث لجميلة بوحيرد في عصرنا، ليوقظنا الشاعر من هذا العالم التاريخي بواقعة أو بالأحرى "باسم" أو "رمز" تاريخي آخر أقرب إلى جميلة أجناسيا من رمز المسيح، وهو جاندارك (1412-1431هـ) هذه القديسة الفرنسية التي قتلت أيضا، لا لسبب إلا لدفاعها عن الوطن، يشرع الشاعر بعدها في رسم صورة تختلف عما سبقها من صور، وهي المتعلقة بتلابيب النفس وأغوارها، فيضع نفسه مكان جميلة، وهي تعيش ساعاتها الأخيرة على أعصابها، الموت أمامها، وورائها. وقد سبق في النبذة التي ألمحنا إليها، أن جميلة حين سئلت عن إحساسها يوم قرئ عليها

حكم الإعدام، ردت قائلة: "**كان أجمل يوم في حياتي**"، ذلك أنها ستموت من أجل قضية عادلة، وبالتالي فحياتها لم تذهب هباء، ولكن بين سماع الحكم، ولحظة تنفيذه بون كبير، ولأننا لن نعثر على اعتراف بهذه الحقيقة من جميلة، قررنا تدعيمها لخطّ القصيدة أن نوظف حوارا لرجل محكوم عليه بالإعدام أيضا، لنرى كيف يحس المحكومون بالإعدام؟ بل والأهم: كيف ينتظرون ساعة تنفيذ الحكم؟

يقول المجاهد **مبروك كداد**: «**وضعونا أربعة في كل زنزانة بعيدين عن بعضنا، وكان لدينا لباس مميز عن بقية المساجين (بني) إنه التعذيب النفسي، لا نعرف للنوم طعما في الليل،أي حركة تظن أننا سنسحب إلى المقصلة، لا ننام إلا مع الفجر**»[57].

أجل أي حركة، ولو بسيطة، يظنها المحكوم بالإعدام ساعة فقد الحياة، أي حركة قد تكون الفصل بين الحياة والموت، وجميلة -عند شاعرنا- كانت تتمثل كل حركة –أي حركة- كشعرة معاوية المهلهلة توشك أن تنقطع.

هذه المعاناة، استطاع الشاعر أن ينقلها لنا صورا صغيرة صغيرة، ولكنها مثخنة بخوالج النفس المعذبة، وخوفها، يقول:

أنا أعلم أن الموت مخيف

أو ترتعدين؟

أو ينضح جسمك ماء الرعب...

ويسوخ إلى القدمين القلب... وجليد الذعر أفي الأطراف يدب

يدب...

(...)أصغي!! هذا وقع نعال

كطبول تقلق صمت الليل

كخطى تنين...

إن أغلب الشعراء قد وصفوا جميلة في السجن، لكنهم رفضوا في قراراتهم، وعلى أوراقهم أن يتصوروها خائفة، فهذا لا يليق بقديسة بطلة كجميلة، وكأنها ليست بشرا، وفوق هذا: امرأة!! حتى إن الناقدة الفلسطينية **سلمى خضراء الجيوسي** عندما تتصدى بالنقد لقصيدة **نازك الملائكة** تأخذ

---

[57]-مجلة الحدث العربي والدولي: ص 43.

عليها تصويرها جميلة باكية!! تقول: «**غير أنني لم أفهم لماذا تصور نازك جميلة بوحيرد باكية حزينة، إن هذا عكس الفكرة التي نحملها عن هذا الرمز الصامد... ونحن لا نحب أن نتصورها باكية**»[58].

والشاعر "نجيب سرور" يرفض هذا المنطق –كما نرفضه نحن- فليست جميلة جسدا يعذب أو لحما يؤكل فقط، ولا هي أسطورة تحيطها هالة من هالات العظمة وكفى، لكنها أيضا إنسان، يعيش مأساته بالثواني، وينتظر الموت في كهف مظلم، يأتيه دون إنذار، ولهذا لم يشأ شاعرنا –حسب الناقد علي سعد- أن «**يقف متفرجا أمام الجريمة، ولا أن يصورها بالصورة الزاهية التي أحب أكثر شعراء، وأدباء العربية أن يصوروها بها، لانطلاقهم من الزاوية الوطنية فقط، وإنما استطاع بصدوره عن الزاوية الإنسانية الصرف، أن يقدم لنا عنها الصورة الحقيقية كما يمكن لإنسان أن يعرفه من العذاب، حين ظلت أياما، وأسابيع واقفة بين الحيرة والرجاء، واليأس في انتظار ساعة إعدامها**»[59].

ولهذا يعمد الشاعر إلى عيش الساعة نفسها، يصورها، ويصور حالة جميلة وهي تظن كل حركة، كل صوت هو صوت النهاية، وحركة الختام، وهو يركز في رسم الصورة على جزيئاتها السمعية، والبصرية، وكأنه يركب فيلما من أفلام **ألفرد هيتشكوك!!** فالصورة الأولى تحيلنا إلى جميلة، وهي تتبع - في ظلام الزنزانة الحالك، وسكون الليل البهيم – بأذنيها كل صوت، حتى صوت النعال الخفيف الذي يغدو كقرع الطبول، ويتضخم خطو الإنسان الصغير -بوهم الموت- ليصير خطوتين عملاق!!:

أصغي... !! هذا وقع نعال ...

كطبول تقلق صمت الليل

كخطى ثنين...

فليتجمع كل كيانك في أذنين!!

هم آتون... !! "

أما الصورة الأخرى، فملازمة للأولى، تلازم السمع والبصر- وفي القرآن الكريم لا يذكر السمع إلا ويقرنه الله تعالى بالبصر، بل ولم يسبق البصر السمع إلا في آية واحدة، وشاعرنا يتتبع

---

[58]-مجلة الآداب السنة السابعة العدد الثاني، فبراير (شباط)، 1959، ص 73.

[59]-مجلة الآداب السنة السادسة العدد الخامس، إيار (مايو) 1958، ص74.

ترتيب القرآن -سواء أَعَرِفَ أَمْ لم يعرف- لا بد إذن للصورة الأولى من ثانية، لم تكتف جميلة بالسمع، آن للبصر أن يتحفّز ليرى وجه القادم المرعب، هذا القادم الذي لا تنتظر منه خيرا:

ويدور المفتاح الملعون...

في ثقب الباب...

ويصر الباب... يئن...يضج...ينوح

الباب!

" هم آتون..."!!

فليتجمع كل كيانك في عينين!

ويجيء شعاع مثل الحبل...

اللعنة للضوء الأسود... للفانوس!

للحارس ذي الوجه المرعب... !!

لكن مهلا لن تنتهي القصة حالا، " ذو الوجه المرعب" جاء بشربة ماء، لا لتنفيذ حكم الإعدام!! لا زال في العمر بقية، وإن حسبت بالساعات!!

والصور الجزئية المذكورة سلفا يَسْتَقيها الشاعر في أغلبها من «**الصفحات الرائعة التي صورها آرتركوستلر تلك الثواني الرهيبة التي يعرفها نزلاء السجون قبيل مرور موكب الإعدام في البهو القائم خارج زنزاناتهم**»[60].

ورغم هذا عرف شاعرنا كيف يجعلنا نندمج- لا كجمهور متفرج بل كبشر- في تفاصيل الصورة، لنعرف: من جميلة بوحيرد حقًّا، هي باكية نعم، وخائفة بل مرعوبة لكنها بطلة، تستحق أن تكون بطلة.

وخلاصة القول:

إن الرمز الكلي أكثر رحابة وأوسع أفقا عند عملية التأويل، فهو يمنح القصيدة حيوية التكثيف، وجمالية الغموض، ورغم أن نموذجنا قد لا يصدق عليه كل هذا، وإن كان يصدق عليه بعضه، إلا أنه يجعلنا نتفاعل مع الرمز الأكبر جميلة لكن عبر متاهات فنية، صنعتها صور نفسية

---

[60] -مجلة الآداب، السنة السادسة العدد الخامس، إيار (مايو) 1958، ص74.

وتاريخية، وهذا ما يزيد من قيمة الرمز، وجماليته، ويبعد جو القصيدة عن التقرير المباشر، أو النقل الواقعي.

الفصل الثالث

وسائل الترميز الشعري

I - المعجم الشعري وتشكيل الرمز اللغوي

II - التناص وتشكيل الرمز الإشاري

III - الصورة الشعرية وبناء الرمز المركب

IV - الإيقاع والأصداء الرمزية

«إن القصـيدة لا تكتسـب قيمتهـا مـن أنهـا تشـبه عمـل النحات، أو كونهـا رسـما صـامتا، بـل إن جمالهـا فـي أنهـا تفجّر ثراء فنيا يتشكل على حسب بنائها الـذي تتـآزر فيـه الموسـيقى والصـورة وقـدرة الشـاعر علـى جمـع شـتات معارفـة الواعيـة واللاواعيـة مـن خـلال النسـيج اللفظـي المتلبس بتركيب القصيدة»

- رجــاء عيد-

وسائل الترميز الشعري:

إذا كانت "اللغة" أداة تواصل فعالة في أصلها ومفهومها، فإنها في واقع العمل الإبداعي، أداة تبليغ، وتعبير، وإثارة وتأثير، وهي كقواعد وأصول إرث مشاع بين المبدعين وغير المبدعين، لكنها كخلق وإبداع حكر على الصفوة من الأدباء والشعراء الذين استطاع البعض منهم الوصول إلى أبعد ما فيها من إيحاء، وتوليد الجديد منها، ونحن نشترك في الأفكار غالبا، لكننا قلّما نتفق في طرق الإيصال، والتعبير عنها، بل إن استغلال اللغة في مجال الإبداع يخضع أو يجب أن يخضع هو ذاته إلى الإبداع «**صحيح أن الشاعر لا يخترع اللغة، ولكنه كذلك لا يأخذها إطار معدا للاستعمال**»[1] والمتتبع لمراحل تطور شعرنا العربي عبر العصور، يلحظ التطور المذهل في فهم حقيقة اللغة، فمن مجرد لغة تعبير بسيطة و" مروحة للكسالى" ودوران دائم في قوالب دلالية معدة سلفا إلى لغة إيحاء بديع، وغموض لذيذ، ما يفرض على المتلقي أن يعمل الفكر، ويستحضر نصوصا غائبة، وسيرا وملاحم لنماذج عليا في مختلف الثقافات الإنسانية لعلّه يصل – بعد كل هذا- إلى مرامي النص (لا المبدع)، الذي صال فيه وجال، وذهب به وجاء!!

والقصيدة الرمزية –أو التي تتخذ من الرمز موضوعها- تشتغل على اللغة، هذه اللغة التي تضم الصور، والإيقاع أيضا، وتحتوى بين سطورها نصوصا أخرى تختفي في استحياء، ولهذا قد تغدو " الكلمة " الواحدة رمزا لعالم واسع شاسع، وقد تصبح "الصورة " فيها عضوا في جسد متكامل لا تبين ملامحه –ولن تبين- ما لم تجتمع أطرافه، وقد تحيلنا اللغة التي نقرأها إلى نصّ مخزّن في ذاكرتنا، يستدعي الفهم السليم لما أمامنا، استحضاره من عالمه إلى عالمنا...

إن النص الشعري المعاصر غامض، والرمز فيه لا يعيش بمعزل عن كل ما قلنا:تسمو به اللغة، وتزينه الصورة، وتبرزه النصوص المغيّبة، وتقوية الأصداء الإيقاعية المدوية، وهذه هي أهم وسائل الترميز الشعري، وأدواته، التي تجعل الرمز يسمو إلى عالم متشابك الخطوط في غير نفور ولا تضاد، بل في غموض لذيذ، وعوالم يطبعها المجهول المحبّب.

لكن ... **هل في ما قيل عن " جميلة بوحيرد " بعضٌ أو كلّ مما قلنا ؟.**

هذا ما سيتناوله هذا الفصل مفصلاً، كل عنصر على حدة.

---

[1]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 120.

« الشاعر جلّاد رقيق
يعذّب اللغة ... »

I-المعجم الشعري، وتشكيل الرمز اللغوي:

إن اللغة الشعرية كما يعبّر "أدونيس" «**أكبر من وسيلة للنقل، أو التفاهم، إنها وسيلة استبطان، واكتشاف، إنها تُهامِسُنَا لكي نصير أكثر ممّا تُهامِسُنا لكي نتلقّن، إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه، وإيقاعه، وبُعده، هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات**»[(2)].

فاللغة الشعرية إذن أكبر من مجرد حروف وكلمات وجمل ترصف، أعمق من أن تحصر في دوال ومدلولات عينية إذ «**الكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا**»[(3)].

ومن هنا، قد تصير الكلمة -أي كلمة- رمزا لغويا لمعان يخفيها السياق، وقد تتضافر هذه الرموز لتشكل رمزا أعلى، فتغدو " حفيفا " لهذا الرمز، وصدى من أصدائه البعيدة كما يعبّر مصطفى ناصف[(*)].

غير أن هذا مشروط بمقدرة الشاعر على جعل هذه الدوال اللغوية رموزا ذات قيمة ودور في جمالية القصيدة، ذلك أننا غالبا ما نشترك في " لفظ" الكلمات، ومعانيها المتفق عليها، لكن إذا ما أردناها رموزا، فعلينا شحنها بكثير من انفعالنا الخاص، كما يؤكد ريلكه، فـ «**ربما وجدنا هنا لنقول: بيت، جسر، نبع، باب، جرة، حديقة، شباك، أو أكثر من ذلك: عمود، بهو الخ، لكن من أجل أن نقول كل هذا، أدرك ذلك جيدا، لكي نقول ذلك كله يجب أن يكون منطبقا على حقيقته، وعلى ما في نفوسنا تماما الانطباق، لا كما كانت عليه هذه الأشياء فيما مضى أليس كذلك؟**»[(4)].

ويؤكد هذا المعنى "عز الدين إسماعيل"، إذ يقر بأن الشاعر عندما يستخدم كلمات مثل «**البحر، الريح، القمر، النجم، ... الخ فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية، وربما كانت**

[(2)]-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص 79.

[(3)]-نفسه، الصفحة نفسها.

[(*)]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 160.

[(4)]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 120.

بعض هذه الدلالات -على الأقل – مشتركة بين معظم الناس، ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات والأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعاد جديدة هي من كشفه الخاص»[5].

والظاهر أن الرمز اللغوي قد استهوى شعراء المجموعة دون استثناء، ومردُّ ذلك - ربما – أنه «**من أبسط الأنماط وأقلها إيغالا في الرمز، وبساطة هذا النمط تظهر في اعتماد الشاعر على المفردة اللغوية، واستخدامها استخداما رامزا لتدل على معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الدلالتين، وهذا النوع من الرموز لا يختلف كثيرا عن استخدام الشعراء القدامى المجاز اللغوي، لولا ما تحمله هذه الرموز من جدّة دلالية لأنها تكون عادة تعبيرا عن واقع يعيشه الشاعر...»**[6].

على أن هذه الرموز اللغوية لا تبين رموزا مستقلة أو صورة مكتفية بذاتها، بل يحيل إليها الرمز الأعلى " جميلة بوحيرد " على شكل رموز صغرى تتوزع في حنايا القصائد، وهي إلى هذا لا تبزغ بزوغا كافيا يؤهلها لأن تكون رمز القصيدة المحوري، بل هي مجرد أصداء له، أو بتعبير "مصطفى ناصف" هي مجرد هي مجرد نماذج «**لحفيف الرمز أو أصدائه البعيدة، التي لا تظفر بإطار تلتقي أجزاؤه التقاء مسددا، ولكن المتلقي المرهف قد يوجه النص توجيها لا يخلو من قوة، إذا نظرنا إلى الملابسات الخارجية، ثم لا يخلو من مغمز إذا نظرنا إلى طبيعة السياق الماثل»**[7].

وقد لاحظنا أن الرموز اللغوية في قصائد المجموعة، تنقسم إلى أربعة أنماط كبرى:

- رموز لغوية- طبيعية (الليل- الريح-...)
- رموز لغوية – مكانية (الأوراس- وهران – فرنسا...)
- رموز لغوية-حيوانية(الأسد- النسر- الحمامة...)
- رموز لغوية- ثورية (الرصاص- الثورة-القتل...)

1- الرموز اللغوية الطبيعية:

من الرموز اللغوية التي هي صدى للرمز الأعلى " جميلة "، تلك التي تستمد دوالها من

---

[5]-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 198.

[6]-محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985، ص 550.

[7]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 160.

الطبيعة كالريح، والليل، والفجر، والصباح، والإعصار... والشاعر المعاصر لا يأخذ هذه الدوال على معناها المتفق عليه، بل هو «**في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة، إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي كلفظة المطر مثلا، من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة، وجديدة**»[8].

ومن أهم الرموز التي تكثر في قصائد المجموعة رمز "**الليل**" الذي يكاد يتكرر في القصائد عامة بداع وبلا داع أحيانا أخرى غير أن دلالاته تتشابه عند جميع الشعراء، فهو رمز المستعمر البغيض الذي إذا حلّ أحال الضياء ظلاما، ليغدو و"الفجر"- الذي يلازم "الليل" عادة في استعمالات الشعراء- فجر التغيير والثورة، كما في قول الشاعر "حسن البياتي":

(...) وطني المؤمن بالإنسان

يستقبل – رغم الليل – فجره[9]

فالتغيير حسب الشاعر آت لا محالة، لا ليلٌ إلا والفجر لاحقه، لا ظلم إلا والعدل ماحيه، والشاعر يضع "الليل" بين مطتي الجملة الإعتراضية تأكيدا على قناعته بزواله.

وتبدو دلالة "**الليل**" أوضح، وأعمق، عند الشاعر "**شاذل طاقة**" في قصيدته "**الجزائر والفجر والشهيد**"، حين يقترن الليل بالفجر في تضاد مفيد، يعود على القصيدة ببعض الروح الرمزية الجميلة، يقول الشاعر، مخاطبا هذا الليل القاتم، ليل المستعمر الظالم:

يا ليل، يا ليل الطغاة العابثينا

أطبق، وختّم بالضغينه

واجثم على وهران... والبيت القصي من المدينة

أطبق على الأطفال، والأم الحزينه

أطبق على بيت الشهيد مجلجلا ... حرّق سكونه

(...) أطبق وخيّم ... إن فجر الشعب آت

يا ليل

يا ليل الطغاة العابثينا[10]

---

[8]-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 219.

[9]-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج$_1$، ص 307.

إن الشاعر موقن بقوة الليل التدميرية، فهو الجاثم كالصخرة الصماء فوق المدينة الوادعة، والمطبق الخناق على البيت والأم والأطفال، هذا " الليل" المجرم لم يستثن أحدا: الجماد، والبشر، ثكَّل الأمَّ، ويتَّم الأبناء، لكن- برغمه- سيبزغ الفجر، فجر الثورة، فهذا منطق الأشياء.

ونجد المعنى نفسه يتكرر عند شعراء آخرين، جعلوا " الليل" بظلمته، وسواده، صورة رمزية للإستعمار الغاشم الذي سلب الضياء عن بلد الأحرار والحرية هذا الليل الذي مهما طال- أو استطال- سيزول بفجر آت عن قريب، يقول ضياء الدين "الحاقاني" في القصيدته "إلى كل جميلة في فلسطين".

أخت جميلة عيناك، وعينا أختك الكبرى طريق[*]

(...) للملايين من الماشين في الليل لغافٍ يستفيق

لغد يستعجل الحاضر للفجر تهاوى في مضيق[11]

ومثل ذلك أيضا، قول "طارق الظاهري" في قصيدته "الكفاح الخالد":

لقد حان للحق كل الظهور * وآن له هتك سدف الدياجر**

(...) غدا يجتني الحق كل مثابر * غدًا ينجلي الليل والصبح سافر**[12]

أما الشاعر "عبد العزيز الحلفي"، فيقول متحديا " الليل" البهيم على لسان جميلة:

وسخرتُ من الأصفاد تقعدني[**] ***** ولسوف آلفها وتألفني**

(...) لا تملك الأقزام زحزحتي * والليل ليس بعاطف رسني**

والليل هذا السجن أهدمه * أنقاض عهد بالشنار بُني**[13]

ويتكرر استعمال "الليل" في مقطعين متتاليين من قصيدة للشاعر "حسن فتح الباب"، تأكيدًا على أن " الليل" إلى جانب كونه رمزا للاستعمار، فهو ميقات للأحزان، وسهد العيون، يقول:

---

[10]-نفسه، ص447- 448.

[*]-ثمة خلل عروضي في مطلع هذا البيت "الرمَلي"!

[11]-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 44.

[12]- نفسه، ص 47- 48.

[**]- هناك خلل عروضي واضح في وزن (الكامل) هنا!

[13]-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 114.

الكون لغّة القتـــــــــام	**وضل في طريقه السّجـــــــان**
وأورقت غمائم الأحــــلام	**وانطلقت حمامة إلى الفضـــــاء**
تخضلّ في الجفـــــون	**بيضاء تحمل الأمان للتـــــلال**
والليل يسهد العيـــــون	**يا خوتي، والفجر جـــــاء**
***************	**أوفى يشق الليل، يصدع الجـدار**
(...)اللحظ ذاب في حنـــان	**يدرو رماد الويل كالإعصـــار**[14]
منذ اختفت غياهب القضبان	- - - -

ويبدو من كل الأمثلة التي سقناها، إجماع " مُضِرٌّ " للشعراء على أن " الليل" مرادف للشــر، والشّنار، ورمز للمستعمر البغيض، هذا الضيف الثقيل، وأن " الفجر" على النقيض من ذلــك رمــز التغيير، والثورة، والتحدي، وهذا إجماع " مضرٌّ" كما قلنا، يفقد الرمز رحابة الإيحاء، ويقيــده فــي دلالات مقولبة، جامدة تقرّبه إلى الإشارة.

وإلى جانب " الليل" نجد رموزا لغوية أخرى تستقي دوالها من الطبيعــة أيضــا، كــالريح، والإعصار والدخان والغابة، والخُضرة، وغيرها، ومن مثل ذلك قول الشاعر "محمد الفيتوري" فــي قصيدته "رسالة إلى جميلة":

(...)والليلة ... الليلة صحو جميل	**وشجر الزيتون ملء السهـــــول**
يلــوح عن بُعد	**وسعف النخل الطويل ... الطويــل**
من كوّة السجن الضبابية	**وورق التفاح والورد**
لا بد أن الصحو هذا الجميل	**لا بد أنه يضيء السيل**
يلف حتى حائط السجن	**لثورة تزحف عــن بُعد**[15]
لا بد أنه يلف الحقول	- - -

المقطع الشعري متخم بالدوال الطبيعية، كالليل والصـــحو والضـــباب والحقـــل... ولكـــن

---

[14] -مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الرابع، أبريل(نيسان)، 1959، ص 16.

[15] - ديوان محمد الفيتوري، ص 301، 302.

الدلالات الرمزية فيه (أي المقطع) مخصوصة بشجر الزيتون، وسعف النخل، وورق التفاح، والورد، فلكل شجر من هذه الأشجار معانٍ رمزية، تؤهلها لأن تكون رموزا، " فشجر الزيتون" رمز السلام، هذه الشجرة القديمة قدم الإنسان، يرد ذكرها في القرآن الكريم ست مرات، وفي العصور الغابرة، كان الإغريق والرومان يصنعون من أغصانها أكاليل للمتفوقين في الألعاب الرياضية، وللمنتصرين في الحروب أيضا، وهنا يبرز التوظيف اللاعشوائي والمقصود لشجر الزيتون فرغم هدأة الطبيعة إلا أنها تطالب بالثورة، كشجر الزيتون الذي هو رمز السلام ورمز الإنتصار أيضا، والطبيعة في المقطع الشعري، بهدوءها، وسكونها، تدعو للسلام، لكن البشر لا يفهمون أولا يريدون أن يفهموا.

أما " سعف النخل الطويل ... الطويل" فرمز للعربي الأصيل، لكبريائه وشموخه، وعزّة نفسه، والشاعر يذكّر العربي أصله، ويستحثّ فيه نخوته ليثور.

أما التفاح والورد فرمزان للحياة الرغيدة، والكريمة، فالتفاح فاكهة الجنة، أما الورد فهدأة للنفس، والأعصاب.

كل هذه الرموز تتكاثف في مقطع صغير، يبرز جمال الجزائر، وروعة هذه الأرض، التي تستحق أن تثور لأجلها " جميلة" بل كل عربي ذو نخوة.

هذه بعض الرموز اللغوية الطبيعية التي تعتبر " حفيفا" للرمز الأكبر جميلة، وهي تستعصي على الحصر هنا، والتفصيل، غير أنها تبرز من خلال النماذج التي أوردناها، وإن كان البروز متخذا في أكثر الأحيان صورة الإشارة، لا الرمز، أو نقل صورة " الرمز الواضح" لا الرمز ذي الإيحاء الرحب، والغموض المحبب وهذا جدول إحصائي لبعض هذه الرموز، وعدد تكراراتها في جميع القصائد المجموعة عن جميلة بوحيرد:

الرمز	الليل	الفجر	الريح
عدد تكراره	39	21	12

جدول1	أهم الرموز الطبيعية وعدد تكراراتها

2- الرموز اللغوية المكانية:

هناك أسماء نتوقف عندها عن غير وعي – غالبا- كلما صادفناها في حنايا القصائد، إما لأنها تثير فينا إحساسا بالحنين إلى شيء ما أو إلى مكان ما، أو لأنها تستفزُّ مخبّأً في ذاكرتنا العميقة، يقفز إلى سطح عقولنا كلما وجد المحفّز، ومن هذه الأسماء ذات القيمة الدلالية الغنية نجد: أوراس – وهران- قسنطينة- جرجرة- وحتى فرنسا...

إن لكل مكان من هذه الأمكنة تاريخاً مجيدًا، ومؤلمًا في آن، فالأوراس مثلا رمز للثورة، وقلما ترد في معنى غير هذا، "أوراس" تربط في ذاكرتنا الجمعية بأول رصاصة للثورة، وأول شرارة للتغيير، ولهذا كانت "رمزا" في الشعر الثوري الجزائري خصوصا، والعربي عموما.

وقد تجاوزت لفظة "الأوراس" بهذا دلالتها الوضعية، وتخّطت التعريف الجغرافي الصلب الذي يقضي بأنها جبال تقع في "كذا"... وتمتد من "كذا"... إلى "كذا"... لتكتسي دلالة رمزية أعمق ترتبط بدورها في صنع الثورة، بما في الثورة من معان الشهادة، وحب الوطن، والتضحية، والتحدي...

و"الأوراس" كرمز لغوي مُنْبثٍّ في طيات قصائد المجموعة تكتفي بأن تبقى كذلك، رمزا للثورة والتغيير، والصمود، وهي تختفي – لا في ضعف، بل في قوة- بين سطور القصائد، فاتحة أمام الرمز الأعلى "جميلة" مجالا للتموقع والظهور، مكتفية بإشعاعاتها التي لا يمكن تجاهلها، يقول الشاعر سليمان العيسى في قصيدته "ملحمة الجزائر" مؤكدا دورا " أوراس " في الثورة، ومقاومتها- ككل الطبيعة الجزائرية- للمستعمر، ورفضها الضيم والمحتل:

(...) تتحداهم جميلة بالصمت رهيبا، والبسمة الزهراء

تتحداهم صخورك يا (أوراس) * أن يوقفوا زئير القضاء**

موجة تحمل العروبة فيها * من جديد مقدسات السماء**[16]

أما "بدر شاكر السياب"، فيرى في تضحية " جميلة بوحيرد" تأكيدا على المعنى الذي انطلقت شرارته من " الأوراس" قبْلاً، أن الجزائر أرضٌ لا تقبل دخلاء، وأنّ في كل مجاهد جزائري تلك الروح الثورية التي تفجرت في الأوراس يوما، ولهذا فأوراس ستبقى رمزا للتحرر، والتضحية، ستبقى قدوة تحتل السماء العلياء لكل ثائر على الأرض، يقول:

(...) يوم ابتدأنا كان عبء السماء

ملقى على أطلس

---

[16]- مجلة الآداب، العدد الخامس، إيار (مايو)، السنة السادسة، 1958، ص 07.

يزحمه بالمنكب الأملس

(...) ثم انطلقنا نحن من جانبيه

حتى حملنا، كلّ ما فيها من الأبراج، والأنجم

(...) إنا سنمضي في طريق الفناء

ولترفعي "أوراس" حتى السماء

حتى تروى من مسيل الدماء

أعراق كل الناس، كل الصخور

حتى نمس الله

حتى نثور!(17)

ويبرز رمز **وهران** بكثرة في القصائد التي قيلت في "جميلة بوحيرد" وعلى العكس من الأوراس، اشتهرت وهوان، وارتبطت في ذاكرتنا بسجنها الرهيب، الذي تلقت فيه "جميلة" أبشع أنواع الأذى وأقساها، ولهذا تَبِينُ "وهران" لدى الشعراء رمزا للسجن حينا، وللثورة طورا، فوهران رمز المتناقضات، ويبرز التناقض جليا في مواقف الشعراء أنفسهم، فـ"نزار قباني" يكتفي من وهران بمعناها المظلم، فيقول:

الإسم: جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة: تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرونا(18)

أما "حياة النهر"، فوهران، تبدوا لديها حزينة، مكسورة الجناح، لا تملك إلا انتظار الخلاص على يد أبطال من أمثال جميلة:

يـــا جميلة

نغمة قد سية رنّ صداها

(...) حين دوّى المدفع الحاقد

في أحراش وهران الحزينـه

---

(17)- ديوان بدر شاكر السياب، ص 384، 388.

(18)-نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، ص 51.

هازجا في بُزَّة قدسية المغزى

نبيلة ... يا جميلـــــــــــــه[19]

في حين يقف "شاذل طاقة" من المدينة موقف الحياد، مكتفيا " بالإشارة" إليهـــا، يقـــول فـــي إحـــدى قصائده:

الليل يموت ... ووهران

نول يغزل في أغوار الظلمه

كفنا للطغيان

الليل يموت، ونأمةٌ

للجثمان

ومشاعل من رايات مجذولة

تنثال على وهران [20]

ليؤكد هذا الحياد مرة أخرى، في قصيدة أخرى، فيقول:

(...) وعلى الجراحات الدفينه

وهران أغفت والجزائر والصحارى

(...) وعلى الجراحات الدفينه

وهران أغفت وهي تحلم بالشهيد وبالشهيده[21]

أما "سليمان الهادي طعمه" فيجمع معنى السجن الوهراني البارد الذي تقبع فيـــه "جميلـــة"، بـــوهران المدينة الجميلة، الوديعة، يجمع المتناقضات، يقول:

(...) من كوى السجن تنيرين لأبطال الجزائر

مشعل الحق، وفي قرية " وهران " الجميلة

تصنعين المجد للفجر الجديد[22]

فمن قلب وهران – السجن ستشتعل وهران- الحرب!! وهو المعنى الـــذي يؤكـــده "علـــي

---

[19] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 360.

[20] - عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 444.

[21] -نفسه، ص 446.

[22] -نفسه، ص 437.

الحلي" في قصيدته "من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي" حين يجمع بين ثلاثية: السجن ووهران والثورة، فيقول متحدثا بلسان جميلة:

عبر بوابة سجني
من هنا من أرض وهران الحبيبة
من بساط النار تحتاش قرانا
وتذريها على أفق الفناء
من ينابيع الدم النزّاف، من فجر العروبه
(...) لكِ يا نادية الخلد ... أغني
عبر بوابة سجني...(23)

في حين تبرز دلالة "وهران" عند "السياب" أعمق، وأعقد، إذ تقترن بالحس الإنساني العام، " وهران" هي الناس الطيبون الوادعون الذي يرون في " جميلة بوحيرد " مسيحا جديد يدفع الثمن عنهم، ويُبقي على حياتهم، يقول:

(...) مشبوحة الأطراف فوق الصليب	والأمن والنعماء والعافيه
مشبوحة العينين عبر الظلام	(...) ما شبّ في وهران من برعم
يأتيك من وهران – يا للزحام!	أو أزهرت في أطلس عوسجه
حشد مشعٌّ باشتعال المغيب	إلاّ ودبّت في مسيل الدم
يأتيك كل الناس، كل الأنام	نمنمة منعشة مبهجه(24)
يرجون مما تبذلين الطعام	- - -

أما **فرنسا**، فتبرز في أكثر القصائد رمزًا للطغيان والجور، ورمزًا للمستعمر الغاشم الذي يأتي بالخراب، ولا يمكن إلا أن تكون هكذا، وهي التي تعذّب امرأة وتعرّيها في سبيل هدف خسيس كانت هي بالأمس تحاربه، وتثور عليه.

ولهذا ثار الشعراء في قصائدهم ضد فرنسا، ولكل ما يرمز إليها، أو يربطه صلة بها.

---

(23)-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج$_2$، ص 205.

(24)-ديوان بدر شاكر السياب، ج$_1$، ص 380، 381.

ومن الغريب أن نجد شاعرا مثل "نزار قباني" يذكر فرنسا بكل سوء وقبيح من القول في قصيدته اليتيمة عن جميلة بوحيرد – أربع مرات، إلى جانب كنايات كثيرة عنها (بيغال- لاكوست- الأنذال- جان دارك- الأشرار- الكلب...)، لكن فرحتنا بهذا الكم تتضاءل إن لم تتلاش إذا ما عرفنا أن الشاعر العبقري، يلغي في ديوانه المنشور تحت اسم "الأعمال السياسية الكاملة" كل ما من شأنه أن يجرح شعور فرنسا، في حين نقف مبهورين أمام قصيدته المنشورة في "مجلة الآداب" بتاريخ أفريل 1958 والتي يحمل فيها حملة شعواء على فرنسا!!، ولا سبيل أمامنا لكشف هذا التناقض البين إلا إيراد المقاطع المحذوفة كاملة، والأسطر الملغاة من مقاطع أخرى مذكورة، على أن نورد القصيدتين كاملتين كما وردتا في الديوان، وفي المجلة في الملحق، يقول في القصيدة المثبتة في مجلة الآداب، وفي مقطع شعري جميل تبخّر في الديوان:

الاسم جميلة بوحيرد
اسم مكتوب باللهب
مغموس في جرح السحب
في أدب بلادي... في أدبي
العمر اثنان وعشرونا
في الصدر استوطن زوج حمام
والثغر الراقد غمض السلام

امرأة من قسطنطينه
لم تعرف شفتاها الزينه
لم تدخل حجرتها الأحلام
لم تلعب أبدا كالأطفال
لم تغرم في عقد أو شال
لم تعرف كنساء فرنسا
أقبية اللذة في بيغال(25)

ومن الأسطر الملغاة في المقاطع المذكورة في الديوان، قوله في "فرنسا" أيضا:

(...) يا ربي هل تحت الكوكب؟
يوجد إنسان
يوجد إنسان مهما كان
يرضى أن يأكل ... أن يشرب
من جثة امرأة تصلب

لكن فرنسا يا ربي
ترضى أن تلعق كالكلب
من جثة امرأة تصلب...
من لحم جميلة بوحيرد(26)

وقوله أيضا:

لا كوست وآلاف الأنذال
من جيش فرنسا المغلوبة

(...) وجراح جميلة بوحيرد
هي والتحرير على موعـد

---

(25)-مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان (أفريل)، 1958، ص01.

(26)-نفسه، ص 02.

انتصروا الآن على جثه فضمير فرنسا لم يوجـــــد[27]
جثة امرأة مصلوبه

وقد يكون لهذا الإختزال الكبير، علاقة بعمل نزار " الدبلوماسي" ما جعل نزار " الشـــاعر" يتنـــازل ويخفف اللهجة.

وفي هذه النقطة، يناسبني قول "غالي شكري" في شعر نزار السياسي- وإن كنتُ لا أوافقـــه على تعميمه الحكم على كل شعر الشاعر السياسي- : «**أما "أعماله الكاملة" فهي تلك الأعمال التي تخصصت في المرأة من وجهة نظر البرجوازي المرفّه، الجوّاب بين عواصـــم العـــالم: شـــاعرا ودبلوماسيا، ولا يختلف شعر نزار الجديد – بعد الهزيمة- عنه قبلها فليست الهزيمة إلا إحـــدى "المناسبات" التي تملي على الشاعر أسلوبا واحدا في "النظم" كما أنها ليست إلا قناعا عصريا أكثر ملائمة لنفي الوجه الذي طالعنا به الشاعر في كتاباته عن المرأة ...**»[28].

وقد لقيت قصيدته في جميلة بوحيرد، الكثير من الهجوم، إذا رُمِيت بشتى أنواع الســـطحية، والتقريرية والبرود[*].

ولعل أغرب موقف صادفنا، اتجاه فرنسا موقف منطقي وعادل صدر عن شـــاعرة تـــدعى "لميعة عباس عماره" تنظر فيه إلى فرنسا على أساس أنها طبقتان شعب وحكام، وشتان – حســـبها- بين فكريهما، فشعب فرنسا ككل الشعوب- يريد العيش في سلام، في حـــين أن حكامـــه يرهبونـــه، ويجبرونه على خوض الحروب، تقول:

(...) ويصرخ شعب فرنسا سئمنا الذنوب
وشعب فرنسا ككل الشعوب
يساق إلى الظلم تحت الرصاص
حفالاته شغفت بالحروب[29]

في حين ينضم "خضر عباس الصالحي" إلى الجانب الأعم من الشعراء، والذي يـــرى فـــي فرنسا (كل فرنسا) رمزا للغدر، والطغيان، ونكث العهود، يقول:

---

[27]-نفسه، الصفحة نفسها.

[28]- غالي شكري: أدب المقاومة، ص 398.

[*]-أنظر مثلا: القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، لنور الدين السد، ص29-30، 39-41.

[29]-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 284.

فرنسا تجوس خلال الديـــــــــار * ديار العروبة مهد الشمـــم**

فتفتك بالعزّل الأبريـــــــــــاء * وتقذفهم بشواظ الضـــــرم**

(...) فرنسا تشيع الفناء الرهيب * بشعب توهّج فيه الشـــــرر**[30]

ويشاطره "سعد إبراهيم قاسم" الموقف نفسه، فيقول واصفا فرنسا في أسـلوب أقـرب إلـى الموشّح:

(...) الظلم يخذل يا جميلة، والعدالة تنتصر

وبنو فرنسا في الجزائر ذنبهم لا يغتفر

سادوا على درب العيوب

(...) لم يشهد التاريخ أهدر من فرنسا للدماء

عاشت فسادا في الشعوب، وقوّضت صرح البناء

كم هيّجت قلب اللبيب[31]

هذه أهم "الأماكن" التي تختزن دلالات رمزية في الشعر الذي تناول جميلة بوحيرد، وسنورد جدولا يبيّن إحصائيا عدد تكرار أهم هذه الأماكن في القصائد المجموعة عن جميلة بوحيرد:

الرمز	فرنسا	الجزائر	وهران	الأوراس	أطلس
عدد تكراره	31	36	14	08	04

جدول2	أهم الرموز المكانية، وعدد تكراراتها

3- الرموز اللغوية الحيوانية:

عُرِف عن الشعراء العرب القدماء، إجادتهم لفنون التشبيه والوصف، وذلك لقدرتهم الهائلة على توظيف كل ما تقع عليه حواسهم، ضمن الحيّز البيئي الذي يشغلونه ولأن العربي هو ابن الصحراء، فقد كثرت في قصائدهم صور من مثل: **الشجاع أسد والجميلة ظبي والعاشق المفـارق عصفور مغرّد ينوح...**

وإن عَدّتْ هذه الصور في معظمها «**عملا هندسيا يقوم على اشتقاقات، وتشكيلات هندسية**

---

(30) -نفسه، ج1، ص 400- 401.

(31) - عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 430، 431.

واضحة»[32] إلا أنه يشفع لهؤلاء الشعراء حسن استغلالهم لبيئة صحراوية قاحلة، لا يرون غيرها ولا يعبرون حدودها، وخلود تشبيهاتهم إلى وقتنا الراهن أيضا!!، إذ أن شعراء الخمسينيات من القرن العشرين، ينقلون بأمانة صور سابقيهم، وهم كأسلافهم – لم يستطيعوا - في الغالب - التخلص من وطأة" الواقعية الحسيّة" على أشعارهم، بل لم يستطيعوا "إبداع" صور جديدة تتواكب مع العصر المتغيّر الذي يعيشونه، ومن ذلك إخفاقهم في شحن الدوال اللغوية الحيوانية بمعانٍ أخرى غير تلك التي توارثوها، وعرفوها قبلا، إذ بقي " الأسد" رمزا للشجاعة، والبأس، و"الحمامة" رمزا للوداعة، والسلام، و"العصفور" "رمزا" للضعف وقلة الحيلة، وظلّت اللبؤة -قرينة الأسد في الحياة والصفات- تحمي العرين، وتذوذ عنه، وترد الطامعين فيه، وهكذا بقي **الشجاع أسدا والجميلة ظبيا والعاشق المفارق عصفورا مغردا ينوح!!** ولهذا، كانت هذه الدول - التي سنطلق عليها مجازا مصطلح الرموز- أكثر اختفاءً في القصائد التي بحوزتنا، أو لنقل كانت أقل جدوى، وجاذبية من تلك التي سبقتها (ونعني الرموز اللغوية الطبيعية والمكانية على السواء) وهنا يمكن لنا القول إن شعراء تلك الفترة لم يكلفوا أنفسهم عناء التحديد، بل فضلوا الجاهز من الرموز في حين كان الأجدى أن يحطّموا الدلالات المتفق عليها لتلك الرموز، إذا كانوا يريدونها حقا رموزا لا إشارات، إذ «**لا جدال في امتلاء أنماط من الكلمات بدلالات رامزة، غير أن هذه الدلالات لا تأخذ بالطبع خطا ثابتا، بل يستطيع الشاعر بواسطة سياقه الخاص أن يبدّل من خطها الرامز المعروف لتكتسب دلالات جديدة، يفرضها احتضان المبنى للمعنى»**[33].

ومن الأمثلة على الذي قلنا، مقطع للشاعر "شفيق الكمالي" يجمع فيه بين رمزين متباعدين من حيث الدلالة: الحمامة رمز الوداعة، واللبؤة رمز الشجاعة، يقول:

(...) تعيش في قلب الترى الأحمر
حمامة سجينه
ما أروع السجينه
(...) جميلة اللبوة الجريحه
تفتر فوق ثغرها ابتسامه[34]

وقد نقول مجازا، إن الجمع بين الحمامة المسالمة واللبؤة المتوحشة، يزيد المقطع قوة، إلا

---

(32) -السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص99.

(33) -رجاء عيد: لغة الشعر، ص 181.

(34) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 09،08.

أن " الرصف العشوائي" لهذه الدوال أفقدها القيمة المرجوّة منها، بحيث أصبحت مجـــرد "تشـــبيهات" باهتة، لا رموزًا ذات إيحاء، كما يفترض لها أن تكون.

ومما يؤكد هذا المعنى، قول الشاعر "حميد حبيب الفؤادي" راصفا أسماء الأسود وصـــفاتها في قصيدته جميلة، يقول:

هناك في السفوح في الروابـــــي * معركة تقام للشبـــــــــــاب**
بها أسود البيد لن تنـــــــــام * حتى يعمّ المغرب الســـــلام**
قدر مجروا وصرخة المدافـــــع * هيا أبيدي كل نذل طامـــــــع**
وفي أزيز صرخة البنـــــــادق * وحمرة الدماء في البيـــــارق**
وزحمة الأسود والبواســـــــل * وكل ضرغام الوغى مناضل**[35]

كان يكفي لهذا المقطع اسم واحد من هذه الأسماء المرصوفة، بدل هذا الحشو غير المبـــرر واللامنطقي، والذي نجده أيضا عند شاعر ثالث هو "خالد الشوّاف"، ولكن بأقل حدة، يقول:

(...) بناتك يا جزائر ... لسن أدنـــى * من الأبناء للشرف اهتبـــــالا**
لهن الله من لبؤات غـــــــــــاب * يضارعن الضراغم والشّبـــــالا**
تخِذْن من السلاح لهـــن حلْيـــــــا * وألقين القلائد، والحجـــــالا**[36]

أما "حسن فتح الباب" فيربط بين جميلة، والحمامة رمز السلام، والوداعة، والحريـــة حتـــى يَغْدُوَا كيانا واحدا، يخاطب الغاصب الذي أحال الكون قتاما، ويؤكد لـــه أن الســـجن والتعـــذيب لا ينسيان جمال الحرية، وروعة الإنعتاق، يقول:

اللحظ ذاب في حنان

منذ اختفت غياهب القضبان | يا إخوتي والفجر جاء
وضل في طريقه السجان | (...) وغاب وجه الغائل الكئيب
وانطلقت حمامة إلى الفضاء | وعاد لي جناحي الطليق
بيضاء، تحمل الأمان للتلال | هديّة من قادم صديق[37]

أما "محمد المصري" فلا تعنيه "الحمامة" في شيء، وليست عنده رمزا للسلام أو الحرية بل،

---

(35) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 325.

(36) -نفسه، ص 381.

(37) -مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الرابع، أبريل (نيسان) 1959، ص16.

يستعير منها جناحها الذي يجعلها تطير، علّه به يطير إلى جميلة لينقدها مما هي فيه، وهنـــا، تبـــدو "الحمامة" رمزا جديدًا غير متفق على دلالته، " الحمامة" هنا أصبحت رمز الإنطـــلاق، والخـــلاص، والرمز هنا غير أساسي بل يندغم في المقاطع، وينصهر بين صور " السجون الدموية" وقضـــبانها، وبين حلم الشاعر المستحيل، يقول:

ليتني نسمة حب من نسيمات دمشق الشتويه

ليت آني ... قوة تهدم قضبان السجون الدموية

ليت لي ... جنح حمامه

يا جميلة ...

كنت رفرفت إلى عينيك في الليل ...

وطرنا ...

وحملنا معا – شهد ابتسامه[38]

أما "على الحلي" فيعكس الآية، إذا تغدو جميلة عنده حمامة مكسورة الجناح، وقعت فريســة القدر، تداوي جراحها للصبر الجميل، يقول:

(...) وأنت في مخالب القدر

حمامة بلا جناح

تلعق من معاصر الجراح

يا قبسا يمزّق الريــــــاح

يشع في من نوافذ الظلام

يضيء في مقابر السلام[39]

وكما فعلنا مع الصنفين الأولين (الرموز الطبيعية والمكانية)، سنورد جدولا إحصائيا لأهم " الرموز" الحيوانية، وعدد مرات تكرارها في القصائد المجموعة

الرمز	الأسد - البوة (الليث، الضرغام)	الحمامة	العصفور - البلبل...

[38] - مجلة الآداب: السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان أفريل 1958، ص03.

[39] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 202أو مجلة الآداب السنة السادسة العدد السادس والسابع والثامن، جزيران- تموز- آب. 1958 ص 23.

عدد تكراره	19	06	04

جدول3	أهم الرموز الحيوانية وعدد تكراراتها

4-الرموز اللغوية الثورية:

قلنا في فصل سالف إن الجيل الذي ينتمي إليه شعراء المجموعة الشعرية التي هي موضع درسنا- جيل مذبذب، مشتت، بين " قديم" يحن إليه، و"جديد" يجذبه إليه، كما قلنا أيضا إن هذا الجيل في أكثره ذاق مرارة الإستعمار، فسعى إلى الخلاص من أسار التبعية والعبودية، وكان هذا "السعي الدّؤوب" جليا في أدبه قبل فِعله، في شعره قبل ثورته...وهذا ما يمكن أن يفسر لنا " الملكية الجماعية" لمعجم شعري يكاد يكون واحدا- إلا من بعض الاستثناءات القليلة-، والحقيقة أن اشتراك الشعراء في الهمّ الواحد والوضع الواحد، جعلهم- عن قصد أو عن غير قصد- يتشاركون المعجم اللغوي الواحد... «**ووجدنا أنفسنا أمام الألفاظ التي تعكس مشاهد الحرب، وأجوائها، مثل: الدم، الإعصار، الفداء، المقاصل، السلاسل، اللهب، اللظى، الزئير، الدمدمة، ولم يكن ذلك وقفا على شاعر دون آخر، بل كان هو القاموس اللغوي للشعر في تلك المرحلة**»[40].

وقد كانت هذه الألفاظ – أو أكثرها- رموزا ثورية تم شحنها من قبل الشعراء بمدلولات غير مدلولاتها المتفق عليها، فالمقصلة مثلا، لم تعد تلك الآلة التاريخية المرعبة التي تزهق الأرواح بل غذت رمزا للتضحية بالروح – أعز ما يملك الإنسان- من أجل فكرة نبيلة، وهدف سامٍ، والثورة لم تعد حركة تمرد يقوم بها الناس بواسطة السلاح والقوة، بل صارت إمتحانا لحب الوطن، وللشهادة، يكرم عنده المرء أو يُهان ...وهكذا.

وفي قصيدة "أنا فكرة" للشاعر "جواد البدري" رموز لغوية ثورية كثيرة- في غير حشو- تعتبر حفيفا، وصدى للرمز الثوري الأكبر جميلة بوحيرد، يقول في مقاطع منها:

(...) أنا إن قيّدني الباغي
بقيد من حديد
وتدمّى جسدي العاري
بضربات البليد

أنا شعله
تملأ الكون ضياءً كالصباحْ
يهتدي في نورها السارون
في درب الكفاح

[40]-شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحرفي الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 137.

بسياط ولهيب تخترق الجدران والأسوار
فلأني رمز شعب لا يحيد في عزم وثوره[41]

فالباغي، والبليد رموز لفرنسا التي تعذّب جميلة، بل تعذّبُ " الفكرة" في جميلة، وهـي (أي فرنسا) واهمة فيما تفعل، فلا السّوط، ولا الحديد يفلاّن من عزم البطلة، ولا العـذاب والآلام تقتـل الفكرة، جميلة " ثورة" ثورة شعب إعتاد العيش حُرًّا، ويدفع في سبيل أن يعود حُرًّا، وماله، ودمه.

وتكثر الرموز الثورية عند "بدر شاكر السياب" في قصيدته "إلى أختي جميلة"، حتى لَتُصْبِح كل كلمة " ثورة"، وكل لفظة رمزا لمعان غير التي ألفناها يقول:

(...) الأرض أم أنت التي تصرخين؟
في صمتك المكتظ بالآخرين؟
في ذلك الموت المخاض، المحب المبغض، المنفتح المقفل
(...) والموت، أقسى منه، من كل ماعاناه أجيال من الهالكين،
أن الذي من دونه الجلجله
والسوط، والسجان، والمقصله،
أن الذي يفديك أو تفتدين،
غير الذي آذوه بالنار أو بالعار والماء الذي تشربين،
عبء من الآجال ما أثقله!
كم حاول الجلاد أن ينزله[42]

ونجد رمزا آخر عند الشاعر "جميل صادق حيدر"، وهو" القيد" الذي لم يعد وسيلة القـبض على المجرمين، بل أصبح يعطي الدروس لكل من جعله وسيلة للحكم أو الحفاظ علـى المناصـب، جميلة في قيدها تعطي المثل الأعلى للثورة، فهذا القيد لم يعد رمز انتصارٍ فرنسا، بل صـار رمـز عار عليها، يقول:

شمخت تأكل نار القيد، والقيد رجيف لم تمكّنه الرجوله
تتهاوى في ذراعيها نيوب القيد إذ تحدِقُ عيناها فلوله
(...) خسئ القيد، فما الساعد يذوي، وهْو مشدود إلى أزكى خميله
(...) فكرة الإنسان صاغوا القيد للحكم وسيله

---

(41) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 282-283.
(42) - ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص 379، 308.

(...) وإذا هم لا يرون الحكم إلا قوقعا يُكبَسُ فيه الشعب غيله

(...) بالغوا في عملة القيد ليغتالوا به كنز البطوله

فإذا بالقيد يعطيهم دروسا لانتكاساتٍ طويله[43]

ولأن الرموز اللغوية الثورية تتناسب – كما قلنا- مع الظرف التاريخي الذي كان يعيشه الشعراء، فقد أكثروا منها في قصائدهم، رابطين بين معانيها ودلالاتها الجديدة وبين ما تمثله جميلة بوحيرد هي الأخرى من دلالات هذا ما يفسر " الإزدواجية" في قصائدهم بين الرموز القوية التي توحي بالمقاومة، والثورة والتحدي، وتلك التي توحي بالظلم، والعسف، والتعدي، ولهذا «كان يغلب على الشعراء استخدامهم لهذه الرموز التي توحي بالمقاومة والنضال، والصراع، أو توحي بالإضطهاد، والظلم والقهر»[44].

ومن النماذج على هذا، نجد قصيدة للشاعر "محمد المصري" يقول فيها:

يا جميلة ...

أتراهم يقصفون الغصن المورق ...

من فارعة الحور الطويلة ...

(...) أترى تهدأ هاتيك الجذيله؟!

أبدا...

لن يقطعوا الأيدي التي تقذف نيران القنابل ..

لن يخيفوا لهفة الثوار من خلف المعاقل ...

أرضنا المورقة الخصب الخضيله ...

تطلع الأغصان فيها... ألف عين لجميله...

وجميله

وملايين مناضل ...

لم تزلزل قلبهم ... ريح المقاصل ...

ولهيب الموت من بين الحرائق ...

أبدا... لن يطفئوا الثورة

في نار البنادق

ستشع النار من عيني جميلة ...

من جراحات جميله ...

من جذيلات جميله ...[45]

إن الشاعر يجمع الأشياء الجميلة بالقوية، وصور الظلم بالثورة، فالغصن المورق يُقصف، والجديلة التي لم تكن تتوقف عن الحركة تهدأ، ثم يعجّ المقطع برموز الثورة، والتحدي، كنيران القنابل، والثوار، والمعاقل، والمفاصل، والمناضل، والثورة، ونار البنادق ...وكلها رموز للقوة، والتحدي، والإستمرارية في الثورة إلى يوم النصر.

وهذا جدول بأهم الرموز الثورية التي احتوتها المجموعة الشعرية مع عدد تكراراتها فيها:

---

(43) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج$_1$، ص 277، 278.

(44) - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص551.

(45) - مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، أفريل 1958، ص 03.

الرمز	القيد	الثورة	المقصلة	الجلّاد	السوط	السجان
عدد تكراره	24	11	12	12	18	11

جدول4	أهم الرموز الثورية، وعدد تكراراتها

ولعل أهم النتائج التي نخرج بها من هذا المبحث أمر أن:

***أولهما**: كثرة الرموز اللغوية في قصائد المجموعة، حتى لا تكاد قصيدة تخلو منها، بل ولا تكاد قصيدة تخلو من الأنماط الأربعة لهاته الرموز، على أن المؤسف هو قرب هذه الرموز إلى الإشارة العابرة منها إلى الرموز، وذلك لإجماع الشعراء على دلالات محددة لهذه الرموز لا يكادون يتجاوزونها إلى أخرى جديدة «وطبيعي أن الرمز إذا تجمد عند مغزى بعينه، فقد قيمته الشعرية»[46].

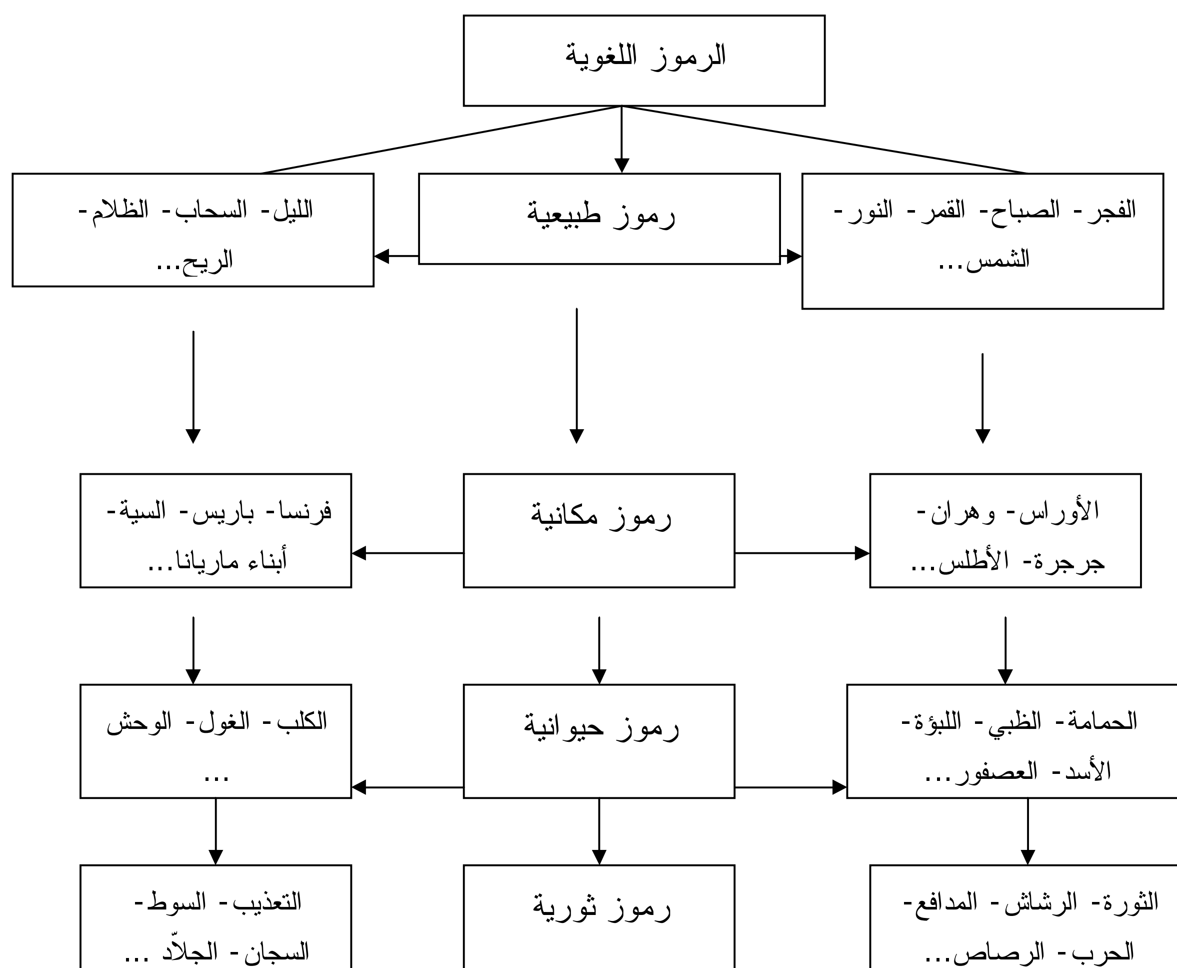
***ثانيهما**: " الإزدواجية" التي ينطلق منها الشعراء في استخدامهم لهذه الرموز، إذا يرمزون إلى " جميلة" و" الجزائر" بكل صفات التعظيم، والخير، والصمود، والثورة، في حين يرمون " فرنسا" بكل قبيح من القول فهي ليل، وظلام، وريح، وكلب...

وقد لاحظنا هذه " الإزدواجية" في كل الرموز اللغوية التي بحتنا فيها، وقد يكون هذا الأمر منطقيا إذا نظرنا إليه من زاوية المقارنة، ولكنّ شيوعه حتى غدا حُكْما يتّفِقُ عليه كل الشعراء أفقده قيمته، إذا أن تشابه المنطلق والفكرة سيؤدي – في الغالب- إلى التشابه في الطرح، وبالتالي " التشابه المقيت" في استغلال تلك الرموز، بعلاقة التعدّي المعروفة.

ويمكن إظهار هذه الإزدواجية في مخطط بسيط، يُجْمل كل ما قُلْنَاهُ.

---

[46]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 220.



الرموز اللغوية
الليل- السحاب- الظلام- الريح...
رموز طبيعية
الفجر- الصباح- القمر- النور- الشمس...
فرنسا- باريس- السية- أبناء ماريانا...
رموز مكانية
الأوراس- وهران- جرجرة- الأطلس...
الكلب- الغول- الوحش ...
رموز حيوانية
الحمامة- الظبي- اللبؤة- الأسد- العصفور...
التعذيب- السوط- السجان- الجلاّد ...
رموز ثورية
الثورة- الرشاش- المدافع- الحرب- الرصاص...



≠

رسم تخطيطي لازدواجية الرموز اللغوية

" كل نص ليس إلا نسيجا
جديدا من استشهادات سابقة"

" رولان بارت"

II- التناص، وتشكيل الرمز الإشاري

1-مفهوم التناص:

كانت دراسة " التناص" عند النقاد العرب القدماء، تصب في خانة "السرقات الأدبيـة" ومـا يتفرع عنها من مصطلحات جزئية كــ: "السطو" و"الإغارة" و" تلفيق المعنى"، إضافة إلى مصـطلح أكثر لطفا هو " التضمين "، وهم -إلى سوء تسمياتهم للتناص- لم يهتموا بأثر هـذه "السـرقات" أو جمالية هذه " التضمينات" في النص الجديد، بقدر ما عنوا بإبرازها، وكشف النقاب عنها ومن ثمـة كانت معالجتهم لها «تهتم بالبناء الجزئي، والخاص، فهم يعاينون المؤثر عبـر النقـل والسـرقة أو الأخذ بكمياته، وكيفياته، مغفلين ستراتيجياته أو أثره في الخطاب»[47].

أما " التناص" في العصر الحديث، فمن أهمّ أسلحة نقاد ما بعد البنيوية، الذي ثاروا على النظرة القائلة بموت المؤلف، وانغلاق بنية النص، مُؤْثرين البحث في فضاءات النص الكثيفة عبر إحالات التناص الجمالية إلى نصوص غائبة.

وندين لــ "جوليا كرستيفا" بالإستعمال الحديث لمصطلح التناص (L′intertextualité) الـذي أطلقته عام 1966م إنطلاقا من مفهوم "باختين" للحوارية بين النصوص.

والتناص حسب كرستيفا: «إنتاجية، وترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضـاء نـص معيّن تتقاطع ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى بواسطة الإمتصاص، والتحويل»[48].

أما "ريفاتير" الذي أقيمت تحت إشرافه ندوة عالمية حول التناص في جامعة كولومبيـا عـام 1979 فقد اعتبر التناص «**جوهر الشعرية في النص الأدبي ومرتبة من مراتب التأويل**»[49].

وبهذا، أصبح " التناص" من أهم الرسائل الفنية في تأويل النصوص، وفهمها، وقلّمـا ينجـو نص قديم أو حديث منه، وهو إلى هذا، وسيلة الشاعر المعاصر في إثراء نصوصه، والإبتعاد بهـا عن التقريرية والخطابية، ذلك أن التناص «ليس مجرد نقل أو اقتباس أو إدخال نـص فـي نـص، أو محاكاته إطاريا أو أسلوبيا، بل هو تمثّل وامتصاص للنص الأول، كي ينبث في ثنايـا وطيـات

---

(47)-حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص 46، 47.

(48)-عز الدين المناصرة: التناص والتلاص، مقال بمجلة الآداب (مجلة علمية متخصصة تصدر عن جامعة منتوري، قسنطينة)، العدد السابع، 2004، ص 90.

(49)- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص94.

النص الجديد»[50].

ويرى "نعيم اليافي" أن «**عامل المثاقفة والتناص، ومبادلات التأثر و التأثير كان الأبرز في صنع الإطار المعرفي للصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، ومفهوماتها**»[51] وهو لهذا يبتدع نوعا من الصور الشعرية الذي يستمد دمه من التناص، سماه "الصور الإشارية" «**وهي أسلوب في التعبير يضمّن به الشاعر مقبوسا بالمعنى أو بالمبنى لغيره من الشعراء بغية الحوار، والمقارنة بين وضعين أو موقفين**»[52] ويعرّفها في موضع آخر بأنها «**جمل أو عبارات أو أسماء أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية أو العامية أو الأجنبية لفتحة عليها، والحوار معها في رؤية وموقف أو قضية، وتتخذ شكل الأقنعة، والمرايا والكتابات والرموز والشخصيات والتعليقات أو سواها، وتعدّ جميع هذه الأشكال جزءًا من النص الجديد، أو مكوّناً هامًّا من بنيته ولغته ...**»[53].

ومجموع القصائد التي تناولت جميلة بوحيرد، تحتوى على أنواع عدة من التناص، الذي يستقي صوره من القرآن الكريم، ومن الإنجيل ومن الحديث الشريف، ومن الشعر، ومن الأمثال العربية والحكم، وهو ما يمنح هذه القصائد تنوعا كميا وكيفيا في المضامين، ويبتعد بها عن رتابة القرير، والعرض والسرد المباشر.

لذلك تعجّ هذه القصائد، بأسماء لشخصيات تاريخية (أسطورية أو واقعية) تعطي الموضوع بعضا من الواقعية التاريخية من جهة، وترتفع بالرمز الحديث " جميلة" من جهة أخرى.

1-التناص مع الكتب السماوية:

أ-مع القرآن الكريم:

يعتبر القرآن الكريم الخالد معنى ومبنى-المعين الذي لا ينضب للشعراء منذ نزوله، وحتى يومنا هذا، إذ تعددت أشكال استغلالهم لمبناه ومعناه على السواء من الإستشهاد إلى الإقتباس إلى التضمين فالتناص الذي يكثر لدى شعراء الخمسينيات بكيفيات مختلفة، تتكأ في أغلبها إلى صور القرآن التي توحي بالقوة، والبطش، والحرب، والجحيم ... وذلك لملائمة هذه المعاني للموقف

---

(50)-حاتم الصكر: مرايا نرسيس ... ص46.

(51)- نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 180.

(52)-نفسه، ص 79.

(53)-نفسه، ص 212.

الشعري والشعوري الجديد.

ومن الأمثلة على ذلك، قول الشاعر خضر عباس الصالحي:

فرنسا تجوس خلال الديـــار * ديار العروبة مهد الشمم**

(...) فتفتك بالعزّل الأبرياء * وتقذفهم بشواظ الضـــرم**[54]

فصدر البيت الأول تضمين لقوله تعالى: ﴿ فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَفْعُولًا ﴾ [الإسراء: 05]

فالعبارة القرآنية "**جاسوا خلال الديار**" توحي بالدمار، والخراب والتشـــديد، والقتـــل، الـــذي أحدثه "بختنصر" وجيشه باليهود، الذين خالفوا أمر الله، فكان عقابه لهم تشريدهم وتخريب دورهـــم، وتشتيت شملهم على يد هذا القائد وجنده .

وصورة التشريد، والقتل، والتدمير، تتكرر في الجزائر علـــى يـــد فرنســـا، التـــي دمّـــرت وأحرقت، وشرّدت، وقتلت أيضا بالهمجية نفسها.

أما عجز البيت الثاني فامتصاص للآية القرآنية التي يقول فيها تعالى: ﴿ يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شُوَاظٌ مِنْ نَارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنْتَصِرَانِ ﴾ [الرحمن: 35]

والصورة الرمزية هنا تعزيز، وتدعيم للصورة الأولى، وهي إلى هذا تضـــخيم و" تهويـــل" لجرائم فرنسا في الجزائر.

وفي صورة تناصية أخرى مع القرآن الكريم، يقول شاعر مجهول، وقّع باسم عربي:

سمت فوق طاقات الرجال فلم تهن * أمام عذاب يترك الطفل أشيبا**[55]

فعجز البيت، ممتصٌّ من قوله تعالى في سورة المزمل: ﴿ فَكَيْفَ تَتَّقُـــونَ إِنْ كَفَـــرْتُمْ يَوْمًـــا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا.السَّمَاءُ مُنْفَطِرٌ بِهِ كَانَ وَعْدُهُ مَفْعُولًا ﴾ [المزمل: 17-18]

فقد صوّر الله تعالى أهوال يوم القيامة تصويرًا بارعا، ومعجزا، إذ الطفل الغـــضُّ يشـــيب ويبيضُّ شعره أمام عذاب ذلك اليوم، والشاعر يحتاج إلى هذا المعنى بالذات ليبرز قوة "جميلة" أمـــام العذاب، وصلابتها التي فاقت صلابة الرجال، وجَلَدَهُم، وأمام أي عذاب؟ إنه عـــذابٌ كعـــذاب يـــوم يُحشَر الناس!!

---

[54] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص400.

[55] -نفسه، ج2، ص 170.

إلى الآن، لا يكاد يختلف استغلال الشعراء لآي القرآن الكريم، إذ تتنـــاص صـــورهم مـــع مشاهد الأهوال والتدمير، والخراب، والعذاب فقط، ويؤكد هذا المعنى أيضا قول الشاعر "نجم الدين عبد الله الجبوري":

وسوف منا فرنســـــا * منا جحيما ستصلى**

(...) وسوّد الوجه منه * عار ليوم الممـــاتِ**[56]

فعجز البيت الثاني، وصدر البيت الأول لا يخرجـــان عـــن مـــدار آي القـــرآن التهويليـــة والترهيبية، فالصورة الرمزية الأولى "جحيما ستصلى" تستمد رمزيتها من آيات عديدة فـــي القـــرآن الكريم منها:

- قوله تعالى:﴿كَلَّا إِنَّهُمْ عَنْ رَبِّهِمْ يَوْمَئِذٍ لَمَحْجُوبُونَ.ثُمَّ إِنَّهُمْ لَصَالُوا الْجَحِيمِ ﴾ [المطففين: 15-16]
- وقوله تعالى: ﴿ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ. يَصْلَوْنَهَا يَوْمَ الدِّينِ ﴾ [الإنفطار: 14-15]
- وقوله تعالى: ﴿ خُذُوهُ فَغُلُّوهُ. ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ ﴾ [الحاقة: 30-31]

ونظن ألا حاجة إلى شرح الصورة هنا، فهي تبين عن نفسها بما توجيه من تهديـــد بأبشـــع ألوان العذاب، أما صدر البيت الثاني، فاشتغال من الشاعر على الآية الكريمة التي يقـــول فيهـــا الله تعالى: ﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ [النحل: 58]

فشدة اسوداد وجه " الجاهلي" حين كان يبشّرُ بالأنثى، هو السواد ذاته الـــذي يعتلـــي وجـــه فرنسا لسواد أعمالها، وسوء جرائمها، إنه سواد العار وشتان بين العار في الصورة القرآنية، وهـــذا العار الذي ينطبع على وجه فرنسا في الصورة الشعرية.

وفي صورة أخرى تستوحي ألفاظها ومعانيها من إحدى صور القرآن الكريم التـــي تحـــضّ على القوة، والاستعداد للحرب، قول الشاعر "محمد راضي جعفر":

ولقد أعدت ما استطاعت من قوى * تمحو بها آثار من هو مسلم**[57]

فصدر البيت، تضمين للآية الكريمة: ﴿ وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِـــنْ رِبَـــاطِ الْخَيْـــلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُوا مِـــنْ شَـــيْءٍ فِـــي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ ﴾ [الأنفال: 60]

---

[56] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 423.

[57] -نفسه، ص 327.

وفي تناص آخر مع القرآن الكريم، نجد اشتغال الشاعر "خالد الشـواف" علـى التركيـب اللفظي في القرآن الكريم، يقول:

فما سجنوك إذ سجنوكِ إلا * ليحطم جيلنا السجن المشالا**(58)

وهو اشتغال على التركيب اللفظي القرآني في قوله تعالى: ﴿ فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّـهَ قَـتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلاءً حَسَنًا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ [الأنفال:17]

ومن الصور التناصية الأخرى مع القرآن الكريم، تلك التي تستمد رمزيتهـا مـن معـاني القرآن الهادئة، بعيدة عن العنف، والعذاب، وأهوال جهنم، كما في قـول الشـاعر "أحمـد مختـار الوزير":

هو الحب كوثر زاخر * وأثمار جنته دانية**(59)

فالكوثر نهر الجنة، سميّت باسمه سورة من سور القرآن الكـريم، يقـول تعـالى: ﴿إِنَّـا أَعْطَيْنَـاكَ الْكَوْثَرَ ﴾ [الكوثر: 01]

أما عجز البيت، فتناص مع صور كثيرة لآيات قرآنية تصف نعيم الجنة، وطيب مأكلها، قال تعالى:﴿ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ. قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ ﴾ [الحاقة: 22،23]

وقال سبحانه: ﴿ وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا﴾ [الإنسان: 14]

أما الشاعر "علي الحلي" فيمتصُّ معنى الآية القرآنية، ليشكل صورة إشارية ترمز إلى توحّد الهدف لدى المناضلتين " جميلة بوحيرد"، و" نادية السلطي" اللتين تضحيان من أجل قضية واحدة، هي تحرير الأوطان، يقول متحدثا على لسان جميلة:

لك يا نادية الخلد ... أغني

(...) أنت مني(60)

والصورة الرمزية تناص مع الآية القرآنية التي يقول فيها تعالى: ﴿ رَبِّ إِنَّهُنَّ أَضْلَلْنَ كَثِيرًا مِنْ النَّاسِ فَمَنْ تَبِعَنِي فَإِنَّهُ مِنِّي وَمَنْ عَصَانِي فَإِنَّكَ غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾ [إبراهيم: 36]

ولأنّ تتبع كل الصور الإشارية التي تتناص مع القرآن الكريم أمر يحتاج إلى متّسع، فإننـا

---

(58)- عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص382.

(59)-مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الأول، يناير 1959، ص 92.

(60)-الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص205.

نكتفي بالإشارة إلى بعض هذه الصور إشارة عابرة، من ذلك قول الشاعر "نزار قباني":

لكن فرنسا يا ربي

ترضى أن تلعق كالكلب(61)

قال تعالى: ﴿ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ﴾ [الأعراف: 176]

*وقول "بدر شاكر السياب" محطما الدلالة القرآنية المعروفة لقصة قابيل وهابيل ابني آدم:

قابيل فينا ما تهاوى أخوه

من ضربة الحقد التي يضربون(62)

في حين نجد القرآن الكريم يؤكد: ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ. لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ. إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ. فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴾ [المائدة: 27-28-29-30].

*وقول الشاعر "سعد إبراهيم قاسم":

لم يشهد التاريخ أهدر من فرنسا للدماء

عاثت فسادا في الشعوب، وقوضتْ صرح البناء(63)

في البيت الثاني تناص مع قوله تعالى: ﴿ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾ [البقرة: 60]

وخلاصة القول:

إن الشعراء –في مجملهم– اتجهوا في صورهم التناصية إلى صورة القرآن الكريم التي تحتوى مشاهد التهويل، والترهيب أكثر من التجائهم إلى صورة المُرَغِّبة، وذلك في اعتقادنا- يرجع في الأساس إلى طبيعة الموضوع، واهتمامهم بإبراز وحشية "فرنسا" وأعمالها الشنيعة في الجزائر

(61)- مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، أفريا 1958، ص 02.

(62)- ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص 388.

(63)-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 431.

قصد إبراز قيمة "جميلة"، وعظمة تضحيتها، وتأكيدا بقرب انقشاع غمامة الإستعمار بريح الثورة التي تعتبر "جهادًا" مفروضا.

ب -مع الإنجيل:

من الصور التي تتقاطع مع ما جاء في الإنجيل، تلك التي وردت في قصيدة الشاعر "تجيب سرور" فإلى جانب استخدامه كلمات وعبارات المسيح كـ "يا ملح الأرض" و"يا نور العالم" "يا أبتاه"[64] ، فإنه أيضا، يستغل ما جاء في الإنجيل، ليصوغ صورة إشارية تتناص مع مأساة المسيح قبل صلبه، والشاعر ينطلق من تشبه مأساة جميلة بوحيرد التي تصلب ظلما من أجل هدف نبيل، والمسيح الذي صُلِب قبلا ظلما، لهدف سامٍ أيضا، كما في المعتقد المسيحي.

أما الصورة الرمزية ففي قوله: (...) **فلقد عرف ابن الإنسان الخوف**

قبلا عرف ذهول اليأس

فلتعبّر عني هذي الكأس[65]

فالصورة الرمزية: "فلتعبّر عني هذي الكأس" تتناص مع القصة الإنجيلية التي تحكي وقائع لقاء المسيح بحوارييه إذ «**وفيما هم يأكلون، أخذ يسوع الخبز، وبارك، وكسر، وأعطى التلاميذ وقال: خذوا وكلوا، هذا هو جسدي، وأخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلا: أشربوا منه كلكم، هذا هو دمي الذي يسفك للعهد الجديد، الذي يسفك من أجل كثيرين**»[*].

إن الكأس فقدت معناها المتفق عليه، وأضحت رمزا للفداء، والتضحية، الكأس لا تحتوي ماءً، بل تحتوي دمًا سُفِح لأجل هدف، لأجل خلاص البشر.

2- التناص مع الحديث الشريف:

إذا كان من الطبيعي أن يتوجه الشعراء بأنظارهم إلى القرآن الكريم، فإنه من المنطقي أن يهتموا بِسنة النبي ρ ولهذا اقتبسوا من أقواله، وأحاديثه الشريفة صورًا يدعمون بها خط قصائدهم، وهذا بقصد الإبتعاد عن التقرير من جهة، وإعطاء الكثافة للمضمون من جهة أخرى، ومن هذا قول الشاعر أيوب صبري عباس مذكرا فرنسا بوحدة العرب والمسلمين من خلال مثال جزئي هو جميلة

---

(64)- مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، أفريل 1958، ص 09.

(65)- نفسه، 1958، ص 09.

(*)- إنجيل متّى: الإصحاح السادس والعشرون.

بوحيرد، ورفاقها في درب الكفاح، يقول:

وأختي معي أبدا يشد على العدا وأنا أشدُّ

إنا لبنيان يشد ببعضه، والعرب سد[66]

فعبارة " إنا لبنيان يشد ببعضه" مقتبسة من الحديث الشريف: عن أبي موسى الأشعري τ، قال: قال رسول الله ρ «**المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا**»[67]. وشبّك بين أصابعه (متفق عليه)[68].

أما الشاعر "علي الحلي"، فيقول في قصيدته "من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي" متحدثا بلسان جميلة:

لك يا نادية الخلد ... أغني

(...) **أنتِ مني**[69]

وعبارة " أنت مني" امتصاص لغوي لقول رسول الله ρ في فاطمة –رضي الله عنها-: "فاطمة مني وأنا منها" والصورة كما هو ظاهر توحي بالإمتزاج الروحي والتوافق الفكري بين الرسول الكريم وابنته، ولهذا شرّفَها الرسول الكريم بنسبها إليه، ونسب نفسه إليها، والمعنى الأول (أي نسبة الابنة إلى أبيها الكريم) هو المعنى الذي تَصْدُرُ عنه الصورة الرمزية للشاعر، إذ ينسب "نادية" المجاهدة الفلسطينية إلى "جميلة" المناضلة الجزائرية، تشريفا لنادية، وتعظيما لجميلة. وواضح أن "جميلة" هنا أكبر تأثيرا في الشاعر من نادية، على ما لكلتيهما من الفضل والقيمة، وفي قصيدة أخرى للشاعر نفسه، بعنوان من جان دارك إلى جميلة بوحيرد، يقول:

أختاه أنت تعرفين أنني تراب[70]

وعبارة " أنني تراب" اشتغال على المعنى الوارد في حديث رسول الله: «**كلكم لآدم وآدم من تراب**».

---

(66) - عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 227.

(67) -صحيح مسلم: ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص431.

(68) -النووي: رياض الصالحين، (تحقيق وتخريج: عبد العزيز رباح وأحمد يوسف الدقاق، ومراجعة: شعيب الأرناؤوط)، ط13، دار السلام/ الرياض ودار الفيحاء/ دمشق، ودار الثقافة العربية/ بيروت، 1991، ص107..

(69) - الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 205.

(70) - نفسه، ص 200، أو مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد (6-7-8)، حزيران، تموز، آب، 1958، ص 22.

أما "بدر شاكر السياب" في قصيدته "إلى أختي جميلة" فلا يركن إلى مظاهر الصلب، وألفاظ الإنجيل فقط بل يُيَمّمُ قلمه شطر الحديث الشريف أيضا، يستلهم دواله ومدلولاته، يقول:

... إنا هنا موتى، حفاة، عراة[71]

والصورة تستفزّ في ذاكرتنا حديثا لرسول ρ عن عائشة –رضي الله عنها- قالت: سمعت رسول الله ρ يقول: « **يحشر الناس يوم القيامة حفاة، عراة، غرلا...»!** [72]، وعن ابن عباس τ قال: قام فينا رسول الله ρ بموعظة، فقال: «يا أيها الناس إنكم محشورون إلـى الله تعـالى حفـاة، عراة، غرلا...» (متفق عليه) [73].

والملاحظ من هذه الأمثلة الشعرية التي تتناص مع الحديث الشريف أنها -على عكس تلك التي تتناص مع القرآن الكريم- لم تنصبّ على الأحاديث التهويلية بقدر ما اتجه الشعراء فيهـا إلـى كل ما يؤكد توحد العرب لرد العدوان الإستعماري، غير أن أهم ملاحظة قد نخرج بها هنـا، تلـك النبرة التشاؤمية أو الإستسلامية التي تنتاب بعض مقاطع القصائد، والتي سـرعان مـا يتجاوزهـا الشعراء من ذلك قول "علي الحلي":

أختاه أنت تعلمين أنني تراب

وقول "السياب": **إنا هنا موتى، حفاة، عراة...**

3- التناص مع الشعر العربي:

إذا كان التناص مع القرآن الكريم أو الحديث الشريف غير مختلف فيه – في غالـب، فـإن حاله مع الشعر مختلف، وذلك يرجع إلى كثرة الشعر الذي يتناول فكرة واحدة من جهة، واخـتلاف الدارسين في ردّ التناصات إلى هذا الشعر من جهة أخرى نتيجة لتباين ثقافات الدارسين[*]، ولهـذا الأمر بالذات، سنحاول – حسب ما توفر لدينا من أشعار- أن نردّ بعض التناصات إلى أصـلها أو إلى ما يتفق معها في المعنى، معتمدين في هذا على ما علق منها بالذاكرة.

ففي صورة تناصية مع الشعر العربي، يقول الشاعر "أيوب صبري عباس":

---

[71] -ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص 387.

[72] -النووي: رياض الصالحين، ص166.

[73] -نفسه، الصفحة نفسها.

[*] -يؤكد محمد مفتاح أن هناك تناصا اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي، أنظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 130، 131.

إن التردد في الحياة لمهلك والأمر جد[74]

وهي صورة تتناص مع قول الشاعر في المعنى نفسه:

إذا كنت ذا رأي فكن فيه مقبلا   *   فإن فساد الرأي أن تترددا!**

فالشيطان يقف لإبن آدم في كل موقف يراه مشمّرا فيه لخير، يُسوِّفه، ويخوّفه، والأمر في الجهاد أشد، إذ يمنّيه طول الحياة، ويذكره الزوجة والأبناء، قال رسول الله ρ: «**إن الشيطان قعد لإبن آدم بطرقه (...) ثم قعد له بطريق الجهاد، وهو جهاد النفس والمال، فقال، تقاتلُ فتُقتَل فتنكح المرأة، ويُقسم المال...**».

وجميلة -كما تصورها الشاعر– امرأة تتردد بين الإقدام والإحجام، وهذا من طبائع النفوس، لكنها تختار أخيرا أن تموت في سبيل تحرير الوطن.

أما الشاعر "محمد الفيتوري" فيختزل الحياة في ثلاث دقات، يقول:

الساعة الآن تدق الغداة

تدق باب الليلة التاليه

الساعة الواحدة ... الثانية

ثلاث دقات بقلب الحياة[75]

وما أشبه هذا بقول "أحمد شوقي".

دقات قلب المرء قائلة لـــه   *   إن الحياة دقائق، وثوانـــي**

وقول آخر: ثلاثة أيام هي الدهر كله   *   وما هن غير الأمس واليوم والغد**

أما الشاعر "عيسى الناعوري" فيتفق مع الشاعر "سليم الرشدان" في الفكرة ذاتها، إذ يصوران بسالة الثوار الجزائريين في القتال، ورغبتهم في الشهادة، وابتسامهم للموت، يقول "عيسى الناعوري":

يغنون للموت حلو الغناء   *   ويلقون أهواله ضاحكين**[76]

---

[74]-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 227.

[75]-ديوان محمد الفيتوري، ص 299، 300.

[76]-مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، أفريل 1958، ص 07.

ويقول "سليم الرشدان": **وتسابقوا نحو المنون ... كأنما يبغون عرسا**

(...) وتواردوا حوض المنيّة يهتفون ترنما[77]

وقد سبقهم إلى هذا المعنى الشاعر العباسي: "أبو الطيب المتنبي" حين قال:

بكلِّ أشعثَ يلقى الموت مبتسما * حتىّ كأن له في قتله أرَبَا**[78]

أما الشيخ "جلال الحنفي"، فيؤكد انتصار المظلوم، وإن طال الأمد، طالما ظل المظلوم يطلب حقّه، ويدفع بنفسه وماله لاسترجاعه، يقول:

ومن بات يرعى الحق منتصرا له * فلا بد من نصر هنالك آت**[79]

وتتناص هذه الصورة مع صورة أخرى للإمام علي الرضا (ت:77هــ)، يقول فيها:

من جعل الحق له ناصرا * أيده الله على نصرته**

وفي تناص آخر مع الشعر، نجد قول الشاعر – الذي مرّ بنا تناصه في عنصر سالف-:

وســـــوّد الوجــــــه منه * عار ليوم الممات**[80]

والصورة الرمزية هنا، تتناص مع الصورة الرمزية التي شبّه بها حسان بن ثابــت حــزن الأنصار على الرسول – صلى الله عليه وسلم- حين مات، إذ قال:

ضاقت بالآنْصار البلادُ فأصبحتْ * سُودًا وجوهُهُمُ كلون الإتمِدِ**[81]

4- التناص باستحضار الشخصيات النمطية:

أشرنا في فصل سابق إلى استغلال الشعراء للرموز النمطية أو ما يعرف بالنماذج العليا في قصائدهم التي تناولت جميلة بوحيرد، إذ قرنوها طورا بالمسيح، وطورا آخر بجــان دارك، وحينــا بخولة بنت الأزور، وحينا آخر بالخنساء ... ورأينا أنهم – في أغلبهم – انطلقوا من فكرة "المقارنة" بين علَميْن لهما قواسم مشتركة، ولهما ما يخلدهما في الذاكرة الجمعية

---

[77]- عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج$_1$، ص 440، 441.

[78]-ديوان المتنبي (شرح ووضع: عبد الرحمن البرقوقي)، ج1، ط1، در الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص174

[79]-نفسه، ص 271

[80]-نفسه، ج$_2$، ص 423.

[81]-ديوان حسان بن ثابت (شرحه وكتب هوامشه وقدم له: عبد أ مهنا)، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، (دت)، ص66.

ومن التناصات التي لم نذكرها في فصل "الترميز الجزئي"، استحضـــار رمـــز محمـــد ρ والرمز كما نرى مختلف عن الرمز الحديث " جميلة" في أمرين.

أولاّ: سبب الخلود (أي اختلاف لإيديولوجي)

ثانيا: أنه رمز ذكوري (أي اختلاف أجناسي)

ومن هنا يمكن – دون معرفة أو قراءة النص- استبعاد عنصر المقارنة أو التشـــبيه الـــذي يكاد- كما قلنا في الفصل السالف – يقتل رحابة الرموز النمطية، لكن لا بد أن هناك ما يربط جميلة بوحيرد، برمز محمد عليه الصلاة والسلام، يقول الشاعر "شفيق الكمالي":

محمد يلوح لي في بركة الشفق
محمد يزورني ليمسح الجراح
بكفه المخمل
محمد أفاق
راياتنا عادت إلى الآفاق
وردية الإشراق[82]

إن ما يجمع جميلة بوحيرد بمحمد ρ هو الولاء لمبادئه التي جاء بها، وحثّ الناس عليهـــا، فذكر محمد ρ يرتبط في أذهاننا بالإسلام، ومبادئه، والشاعر ينطلق من رؤية إسلامية محضة، تسم الجهاد بالعبادة، وجميلة لا تقاتل من أجل وطن فقط، بل من أجل "دين" جميلة بالمختصر:

"**موجة" تحمل العروبة فيها *** من جديد مقدسات السماء**"[83]

إن عملية استحضار الرموز النمطية على سبيل التناص، مختلفة من شاعر إلى آخر، وهـــذا منطقي تبعا لتغيّر، وتفاوت الذبذبات الشعورية بين الشعراء، وبل وعند الشاعر الواحد، ومـــن هـــذا المنطلق قررنا إجراء "عملية مسح" للقصائد التي تم فيها إستحضار الرموز النمطية، ولأننا واجهنـــا في الفصل الثاني "صدمة" التشابه المزمن بين دلالات الرموز عند الشعراء فإننا لم نصدم هذه المرة حين وجدنا الشعراء ينقسمون إلى قسمين لكن بحسب "تقنيات الاستحضار" أو لنقـــل بصـــيغة أدق، "تقنيات التناص"، ويقف "السياب" – وحده تقريبا، وبصفة أحص- في وجه الفريق الذي يأخذ دلالـــة الرمز كما هي "تاريخيا"، بمعنى أن الشعراء **يحاكون** الصورة الواقعية أو الأسطورية، التي جعلـــت

---

[82] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 10.

[83] -البيت لسليمان العيسى.

هذا الرمز رمزا في حين يشوّه "السياب" نماذجه العليا، ويخلخل الصورة المألوفة عنها في عملية يمكن أن ندعوها "إعادة قراءة" أو "قراءة انتقادية للرمز القديم".

وسنرى على سبيل المثال التوضيحي، كيف وقف بعض الشعراء من رمز جان دارك وكيف هو موقف السياب- لا من رمز واحد فقط بل من رموز: "عشتار" و"قابيل" و"المسيح" وسنرى الإستحضار " الأوتوماتيكي" للرمز عند الصنف الأول، والاستحضار "الجمالي" له عند السياب.

أ-الموقف الأول:

إن اختيارنا لرمز "جان دارك" ليس انحيازا لرمز دون آخر، بل لأنه الرمز الأكثر انتشارا بين الشعراء ولأنه الرمز المتفق على استحضاره بدلالته التاريخية عند أغلبهم، فالشاعرة "صبرية الحسّو" تستحضر رمز " جان دارك" بدلالته المعروفة قائلة:

كجاندارك لاحت جميله

كجاندارك تهوى قتيله

بنار الطغاة

وظلم البغاة[84]

والشاعر "حبيب الفؤادي" سيتحضر الرمز نفسه، فيقول:

إيه جميلة فالنضال * دعاك جان دارك العروبة**[85]

والشاعر أيوب صبري عباس لا يبتدع جديدا، حين يقول:

قد مجّدوا جاندارك هلاّ مجدوني، وهي نذّ[86]**؟**

وتتشابه "جان دارك" في النماذج الماضية مع "جان دارك" الشاعر "نجيب سرور" حين يقول:

يا أسطورة هذا الجيل إلى الأجيال

يا جاندارك[87]

إن عدم صنع إشعاعات لرمز جان دارك- وقد سبق أن أشرنا إلى هذا في الفصل السابق-

---

(84)-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 32.

(85)-نفسه، ج1، ص 323.

(86)-نفسه، ص 228.

(87)-الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، أفريل 1958، ص09.

يعني حصر دلالة الرمز فيما هو متعارف عليه عنه، وهو ما يمكن استنتاجه من النماذج السالفة. وهذا يعني تفضيل هذا الصنف لعملية " المحاكاة" على عملية القراءة الجديدة للرمز ، والتي سنراها عند الصنف الثاني، الذي يمثله "السياب".

ب - الموقف الثاني:

إن عملية تحطيم الدلالة التي تكاد تكون " وضعية" تشي بعبقرية الشاعر قبل كل شيء وإذا كان الشاعر «**يقوم عبر عملية (استدعاء الرموز) بترتيب صلته المعروفة بتراثه، والتراث الإنساني عامة، ويعد الباحثون ذلك الإستدعاء" إنعكاسا لوعي الذات فكريا وإبداعيا بالماضي، وفهم الحاضر، واستشراف المستقبل**»[88].

فإن الشاعر الذي يحطم دلالة هذه الرموز، ويخلخل معانيها المتفق عليها، إنما هو نموذج للشاعر الكيس الذي لا يكتفي بأخذ الجاهز أو عَلْكِ المستهلك، بل يساهم في صنع التاريخ بإعادة صياغته فنيا.

يقول "السياب" محطما الدلالات المتعارف عليها لرموز عشتار، وقابيل والمسيح:

عشتار أم الخصب والحب والإحسان تلك الربة الوالهة

لم تعط ما أعطيت، لم ترو بالأمطار ما رويت، قلب الفقير[89]

عشتار الرّبة العاشقة! - ويا لعجب الأرباب في المخيلة الإغريقية- ليست ربّة الخصب والنماء التي تمنح الفقير، وتأتي بالخير في كل بعث لها، لقد طالتها لوثة الطبقية، فهي تختص بخيراتها أصحاب السؤدد والمال لهذا «**رفع الشاعر "جميلة" درجة فوق عشتار الهة الخصب والنماء، وجعلها أكثر منها تضحية وعطاء للفقير**»[90].

أما رمز قابيل فيخرج به السياب عن دلالته التاريخية، حين يقحم طرفا ثالثا في الصراع الذي وقع – تاريخيا- بين الأخوين (قابيل وهابيل)، يقول:

قابيل فينا ما تهاوى أخوه

من ضربة الحقد التي يضربون[91]

---

(88) -حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص 107.

(89) -ديوان بدر شاكر السياب، ج$_1$، ص 383.

(90) -نور الدين السد: القضيو الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، ص 87.

(91) -ديوان بدر شاكر السياب، ج$_1$، ص 383، 384

أما رمز المسيح عند "السياب"، فكعشتار، يفقد صورة الشهيد المصلوب من أجل فداء البشر، بل ويصبح كلامه، ونصائحه بيع كلام، وقبض ريح، لا يسمن ولا يغني من جوع، يقول:

لم يلق ما تلقين أنت المسيح

أنت التي تفدين جرح الجريح

أنت التي تعطين... لا قبض ريح(92)

من هذه النماذج، يتضح لنا ارتفاع مستوى التناص عند " السياب" الذي يأبي إلا أن يشارك في صنع التاريخ، وقراءته، رافضا أن يكون آلة تسجيل أمينة لما هو متفق عليه، ومعروف ولهذا كان «**الرمز والأسطورة يلخصان أشياء كثيرة عنده**»(93) منها إيديولوجيته الفكرية!! وعبقريته الشعرية.

وختاما لهذا العنصر، ارتأينا إرفاقه بجدول لكل الرموز الوارد ذكرها في قصائد المجموعة، مع ذكر القصيدة، وصاحبها، والمرجع الأصلي للنص.

الشخصية النمطية	القصيدة	الشاعر	المرجع
عشتار	إلى أختي جميلة	السياب	الديوان، ج1، ص383
قابيل	إلى أختي جميلة	السياب	الديان، ج1، ص383
بنو العباس	جميلة وزهرة	جلال الدين الحنفي	الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 271
سقراط-عيسى-محمد-أبوذر - فولتير-ماركس لينين	بطاقة معايدة إلى جميلة	حسن البياني	الثورة الجزائرية، ج1، ص 306.
بلال بن رباح	النصر للجزائر	خالد الشواف	الثورة الجزائرية ...، ج1، ص 381
الشاعر عبد الرحمان خليفة	الفجر في وهران	شاذل طاقة	الثورة الجزائرية...، ج1، ص 444
ديغول	جميلة	شاكر ناصر حيدر	الثورة الجزائرية...، ج2، ص 06.
نيرون	بطاقة معايدة إلى جميلة	حسن البياتي	الثورة الجزائرية ...، ج1، ص 306.
محمد ρ	جميلة	شفيق الكمالي	الثورة الجزائرية ...، ج2، ص 08
شار	غنوة وداد لجميلة	صادق الصائغ	الثورة الجزائرية، ...ج2، ص 12
الخنساء	جميلة	عبد الكريم الدجيلي	الثورة الجزائرية ...، ج2، ص 122.

---

(92) -ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص 384.

(93) -نور الدين السد: القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، ص 45.

الشخصية النمطية	القصيدة	الشاعر	المرجع
نادية السلطي الطيب الزلاق، الطاهر	- من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي – عام جديد	علي الحلي	الثورة الجزائرية ...، ج2، ص 205، 209.
لاكوست، لاكوست وغورو	-جميلة بوحيرد -جميلة الجزائرية	-نزار قباني - عيسى الناعوري	-الديوان، ص 54 - مجلة الآداب، السنة السادسة العدد الرابع، 1958، ص 07
ياسيف سعدي	القديسة	-أحمد عبد المعطي حجازي	الديوان، ص 219
كايار	جان دارك العروبة	-حميد حبيب الفؤادي	-الثورة الجزائرية...ج1، ص 323
غزالة والخنساء	ثوار الجزائر	-حسن عبد الله القرشي	- الديوان، ص204
سنحاريب	من جان دارك إلى جميلة بوحيرد	-علي الحلي	-الثورة الجزائرية...ج2، ص 210.
	يقين فتصميم	أيوب صبري عباس	-الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 228.
	ضحكة جميلة	حسن البياتي	- الثورة الجزائرية...ج1، ص 308.
	جان دارك العروبة	حميد حبيب الفؤادي	-الثورة الجزائرية ...ج1، ص 323.
	جميلة	صبرية الحسو	-الثورة الجزائرية...ج2، ص 32
	إلى جميلة	عبد الصاحب ياسين	-الثورة الجزائرية...، ج2، ص 111.
	جميلة بوحيرد	نزار قباني	- الديوان، ص58.
	الجمعة الحزنية	نجيب سرور	-مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، 1958، ص09.
جان دارك	من جان دارك إلى جميلة بوحيرد	علي الحلي	-الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 204.
	-جان دارك العروبة	-حميد حبيب الفؤادي	-الثورة الجزائرية...، ج1، ص 323.
خولة	-جميلة	-شفيق لكمالي	- الثورة الجزائرية ...،ج2، ص08

بنت الأزور	- ثوار الجزائر	- حسن عبد الله القريشي	-الديوان، ص 204.
المسيح	إلى أختي جميلة	-بدر شاكر السياب	-الديوان، ص 384.

5- التناص مع الأمثال والحكم:

كان تضمين الحكمة والمثل في الشعر أمرا معهودا ومحمودا منذ القدم، ولا زال إلى يومنا هذا، إذ يستدعي الشاعر "حكمة" أو "مثلا" أو "قولا مأثورا" يعزز بمعناها أو بمبناها، نظرة إيديولوجية يؤمن بها، أو موقفا يستدعي الإثبات، أو يؤكد معنى متفقا عليه.

وإذا كان بعض الشعراء يستدعي الحكمة أو المثل أو القول المأثور بحرفيته، كما في قول الشاعر أيوب صبري عباس:

(...) إني أرش بها الردى * لا بد مما منه بد**[94]

فإن من الشعراء من فضل الاشتغال على الحكمة أو المثل أو القول المأثور بدل استحضارها حرفيا بما يسمح بتشكيل صورة تناصية تستخفي وراء نقاب التجديد، والتحوير، وهذا ما يزيد من متعة القراءة، ويعطي للمتلقي فرصة المشاركة في النص ما دام سيجول في ركام معارفه ليفهم الصورة، بدلا من تلقيها جاهزة، في قالب سردي رتيب.

ومن أجمل التناصات، قول الشاعرة "نازك الملائكة" في قصيدتها "نحن وجميلة":

فيا لجراح تعمق فيها نيوب فرنسا

وجرح القرابة أعمق من كل جرح وأقسى[95]

والسطر الشعري الثاني، اشتغال على حكمة للإمام علي –كرّم الله وجهه- والتي مُؤَدَّاها أن: "جرح الأقارب أشد من لسع العقارب"

وفي تناص يشتغل على المعنى أيضا، نجد مقطعا للشاعر "جواد البدري"، وفيه يقول:

---

[94] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 227.

[95] -ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ط2، دار العودة، بيروت، 1979، ص 508.

(...) ولأني حرة تأبى الخضوع

والمذلة

أنا حرة [96]

والصورة الشعرية تستفزّ في ذاكرتنا مثلا عربيا مشهورا، يؤكد أن المرأة العربية الحرة تفضل المنية على أن تتنازل عن مبدأ، وكيف لا والعرب تقول (تجوع الحرّة ولا تأكل بثدييها)؟ !

أما الشيخ "جلال الحنفي" فيقول:

ومن بات يرعى الحق منتصرا له *** **فلا بد من نصر هنالك آن**[97]

وهي صورة تتقاطع مع القول المأثور: "**ما ضاع حق وراءه مطالب**"

ولا نزعم أننا أحطنا بكل التناصات التي احتواتها القصائد لأن هذا شبه مستحيل، لسببين:

***أولهما**: استعصاؤها على الحصر، إذ إن التناصات تتوزع في القصائد كلّها تقريبا، وهي مادة الزئبق سريعة الانفلات لذوبانها أحيانا في النص الجديد، مما يصعب أمر اكتشافها أو الإلمام بأكثرها

***ثانيهما**: أن التناص يستدعي ثقافة عالية، خزّان حفظ جيدًا ووقتا أكبر للإحاطة بالنصوص الغائبة الأمر الذي لم يكن متوفِّرا لنا، ولهذا اعتمدنا على بعض ما خزّنته الذاكرة من مثل تلك النصوص

أما أهم النقاط التي يمكن استخراجها من هذا المبحث، فهي التالي:

***أولا**: كثرة التناصات مع القرآن الكريم، وذلك لطبيعة الجيل الذي صنع قصائد المجموعة، المتشبع بالثقافة الإسلامية من جهة المتمسك بتلابيب التقليد من جهة ثانية غير أن الصور التناصية مع القرآن الكريم تهويلية، ترهيبية في عمومها، وهذا مردّه طبيعة الموضوع أولا، ورغبة الشعراء في إعطاء التكثيف لقصائدهم بمنح أحكامهم " طابعا موضوعيا" **ثانيا**، وهو – ربما- الأمر الذي جعلهم يتجهون إلى القرآن، مغفلين صور الإنجيل التي تحتاج هي ذاتها إلى "الموضوعية" أضف إلى هذا، طبيعة فترة الخمسينيات، حيث لم تنتشر بعْدُ فكرة فتح النصوص على فضاءات مسيحية تتنافى وقيم الشعراء الإسلامية.

---

[96] -الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 227.

[97] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 271.

***ثانيا**: أن الشعراء في تعاملهم مع صور الحديث الشريف، لم يكتفوا بالمعنى أو المبنى بل حاولوا امتصاص الصور التي تلائم خط القصيدة، لغويا، ودلاليا، وهم على عكس امتصاصهم لكل تهويلي، وترهيبي في القرآن الكريم تعاملوا مع الحديث الشريف بشقيه، فأخذوا منه ما يؤكد وحدة العرب، والمسلمين، بما يعزز فكرتهم القومية التي كانت سنوات الخمسينيات والستينيات مرتعا خصبا لها، كما أخذوا منه ما يوحى بالإستسلام، والتشاؤم، ورفض الذات أيضا (تعلمين أنني تراب/ موتى، حفاة، عراة...).

***ثالثا**: أن عملية استحضار الرموز النمطية عند شعراء المجموعة كانت على وجهين إما أن يتم استحضار الرمز القديم كما هو، بدلالته المتفق عليها، فلا يكون للشاعر فضل إلا فضل "الاستدعاء"، وإما أن يتم استحضار الشخصية النمطية بطريقة فنية يبرز فيها اجتهاد الشاعر من خلال إعادة قراءة الرمز، وخلخله دلالته المتعارف عليها، بما يمنح القصيدة روحا رمزية جديدة غير مستهلكة، وبما يحدث كسرا للتوقع عند المتلقي.

*وهو ما يمكن قوله في الصور التناصية التي تتقاطع مع الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، إذ فيما يصرُّ بعض الشعراء على " تضمين" المثل أو الحكمة أو القول المشهور بحر فيته، يلجأ آخرون إلى الإشتغال على معناه بطريقة فنّية تزيد من قوة القصيدة.

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى

- عز الدين إسماعيل -

III- الصورة الشعرية، و بناء الرمز المرّكب

1- مفهوم الصورة الشعرية:

من أهم الميزات التي يفضل بها النص الأدبي ــ شعرا كان أو نثرا ــ النص العلمي، ميزة الصورة الفنية، لما تمنحه للنص من قوى خفية تسحر عيون المتلقي، و تملك لبابه، ولأجل ذلك، كان "**إنشاء الصور الفنية التي يبرز فيها من خلال الخاص والفرد ما هو عام ومحتمل وضروري، يتطلب من الكاتب عملا معرفيا عظيما، و خيالا مجنحا، و قوة تخيل مبدع فإذا كانت مهمة المؤلف العلمي التحدث عما كان أو عما هو كائن، فان المؤلف الأدبي يتحدث عما يكون دائما أو**

عادة في العالم»[98].

ولان قيمة "الصورة" في العمل الأدبي لا تخفي، فقد تعددت مفاهيمها، وتشعّبت آراء النقاد في تعريفها، فالناقد "ازراباوند" يرى أنها «**تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن، وهي توحيد لأفكار متفاوتة**»[99]، «**إنها تقديم مركب، تعطيك لحظيا ذلك الإحساس بالتحرر المفاجئ، و ذلك الإحساس بالتحرر من قيود الزمان والمكان، وذلك الإحساس بالنمو المفاجئ، الذي نجده في حضرة روائع الفن العظيمة**»[100].

وإذا كان "عبد الملك مرتاض" يرى أن الصورة «**هي شيءٌ يجنح نحو تقريب حقيقتين مبتاعدتين**»[101]، فان هذا الشيء أكثر تحديدا عند الناقد الحداثي **نعيم اليافي** حين يجعلها «**وحدة تركيبية معقدة تتبأّر فيها شتى المكونات: الواقع والخيال، اللّغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم...الخ يتناسج الجميع ويتشابك، ليؤلف "التوقيعة" أداة الشعر الرئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيته وتجسّده خلقا معبّرا وسويّا**»[102].

ويؤكد هذا المعنى **إبراهيم أمين الزرزموني** حين يعتبر الصورة الفنية «**استدعاء للألفاظ، والعبارات، والحقيقة، والخيال، والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه**»[103].

وهذا يعني -فيما يعنيه- أن الصورة الشعرية لم تعد حكرا على التشبيهات، والاستعارات، والمجازات فقط، بل أصبحت مركبا معقدا يشمل كل ما له علاقة بالخيال، والحقيقة، والموسيقى والأصوات...، ولم تعد الظاهرة اللغوية كل أساس الصورة، بل صار «**للفكر الذي تجسده دور ومعنى ودلالة، وللخيال الذي تتخلق في رحمه مهمة، وفاعلية، وللإيقاع الذي تشارك في صنعه حيز ومكانة، وللإحساس أو الانفعال الذي تصدر عنه أساس وسبيل**»[104].

---

(98)-فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1981، ص 23.

(99)-رينيه ويليك واوستن وارين: نظرية الادب، ص 195.

(100)-السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 90.

(101)-عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص49.

(102)-نعيم اليافي:أوهاج الحداثة، ص 174.

(103)-إبراهيم امين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،2000، ص 100.

(104)-نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، ص 175.

2-علاقة الرمز بالصورة، وأهم الفروق بينهما:

إن شساعة الأشكال الفنية التي تحتويها الصورة الشعرية، تجعلها تقترب من الرمز حتى لا تكاد تميز عنه إلا بنصيب كل منهما من التجريد و التركيب، ورغم أن نقطة الانطلاق في عملية التصوير والترميز، واحدة، على اعتبارهما يرتكزان في جوهرهما على «**نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله والرمز وما يوحي به**"[105]، إلا انه وفي الوقت الذي تظل فيه الصورة «**على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها "طبيعة" منقطعة، مستقلة بحد ذاتها..**»[106].

ولهذا، بينما تبقى الصورة على قدميها من الحسية والمحدودية، يتوق الرمز إلى الخروج عن المألوف، والمنطق، وهذا الذي يمنحه قوة الإيحاء، ويفتح لمتلقيه فضاءً أرحب للتأويل.

وعلى الرغم من هذا الاختلاف الجوهري في ماهية الصورة والرمز، إلا أنهما –كحال الرمز مع الاستعارة- يندغمان، بحيث ترق بينهما الحدود، وذلك إذا ارتقت الصورة من محدودية الحسية إلى مستوى التجريد في الرمز، أو هبط الرمز من علياء التجريد إلى جمال الحسي في الصورة.

3-الصور الثورية الجزئية، وبناء جميلة بوحيرد رمزا ثوريا مركبا:

إذا تجاوزنا النظري إلى ما هو عملي، ألفينا الجزء الأكبر من القصائد التي بحوزتنا نتاجًا لجيل لم تصبه –في الغالب- لَوْثَة "المذهبية" فلم يلتفت إلى "الرمزية" كمذهب، بل اكتفى منه ببعض تقنياته، التي تستوقفنا شذرات منها يصحٌ أن نسِمها بالعفوية، يتمخض عنها الشعور في لحظات الانفعال وتخضع «**لمنطق الواقع الداخلي الممتد عبر حركة النفس وخيالها الخبيء**»[107]، رغم أن هذه الشذرات مصبوبة في قالب تقليدي، سبق أن ألمحنا إلى بعض أسبابه في ما مر من فصول.

على أن أهم ما في هذه القصائد –التي تحتوي لمحات رمزية– أن صورها لا تسْتقلٌ بذاتها عن باقي الصور، بل تتكاثف فيما بينها لتشكل صورة الرمز الأكبر "جميلة بوحيرد"، وهذا ما يمنح القصيدة جمالها، ويعطي الرمز الأكبر قيمته، ويؤكد دوره المحوري في النص.

---

(105)-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص140.

(106)- نفسه، الصفحة نفسها.

(107)- رجاء عيد: لغة الشعر: ص 183.

ولأن "جميلة بوحيرد" رمز ثوري، قبل أن يكون رمزا شعريا، فإن من البديهي أن تكون الصور الرمزية المتناثرة في القصيدة تحمل -أيضا- طابع الثورة، والتمرد، وقد تخرج عن الأعراف، والمتفق عليه لخضوعها لـ: **تراسل معطيات الحواس**(*) أو ما يطلق عليه أيضا: **بالصور المتراسلة**(**) وهذا تدعيما لصورة الرمز المحوري الأعلى، وتأكيدا على قيمته كما قلنا.

ومن مثل ذلك، هذه الصورة القاتمة التي تحتوي صورًا جزئية تزيدها قتامة، تؤكد على قيمة الرمز الثوري الأكبر "جميلة بوحيرد"، وتضخم من تضحياتها، ومن هول مصيرها، يقول "عبد الصاحب ياسين" حاشدا صورًا رمزية تّزاوج بين الثورة والظلم:

ناجي الملال وسامري الظلماء * وتقبلي مهجا دمين عزاءا**

وهبي نهارك للدجى في هوة * سوداء تزخر بالرؤى سوداءا**

يظللن من خلل الظلام مقاصلا * تعلو وتهبط في الدجى حمراءا**

وحفائرا غبرا فواغر تبتغي *** جثثا تمون بطونها الجوفاءا

وجماجما خضد الفناء عظامها * وحشا التراب شذوقها شوهاءا**

ومحاجرا ذهب البلى ببريقها * فخبت، وبدل نورها ظلماءا**

وترقبي في كل همسة عابر * صوتا يروّع وقعه الارجاءا**

هو صوت الجلادين...لم يتعهدوا * إلا رقابا قطعت، ودماءا**(108).

والأبيات كما نرى "مقدمة" تبرز أو توطئٌ للقصيدة ككل، وهي حبلى بالصور الرمزية المتناثرة التي تبين عن جو نفسي مخنوق تنعكس عليه ملامح الواقع الأسود: فالمهج دامية، والدجى الأسود، يزخر بالرؤى السوداء، وخلل الظلام مقاصل، والجثث المبقورة البطون، والجماجم والعظام المملوءة ترابا بعد إذ كانت تعج دماءًا، وحياة، والمحاجر التي خبا فيها نور الحياة، والرقاب المقطوعة، والدماء.... كلها صور "مرعبة" لواقع تعيشه البطلة ويسمو بها إلى مصاف الرمز الثوري الذي يستحق الخلود، ويهبط بالجلاد الذي تسبب في رسم هذه الصورة السوداوية إلى أحقر درجات الحقارة.

وتكاد تكون الفكرة نفسَها، التي انطلق منها الشاعر "حسن فتح الباب" في رسم صورته عن جميلة بوحيرد، إذ تتناثر الصورة الرمزية الجزئية في تناسق، وتتوحد في تناسب، لتعود ظلالها في

(*)-انظر: محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص134، 135

(**)-انظر: نعيم اليافي: اوهاج الحداثة، ص210.

(108)- نفسه، الصفحة نفسها.

الأخير إلى رمز أكبر، وصورة أشمل هي صورة البطلة المجاهدة، يقول:

لم تغف في الظلماء عين | والليل يسهد العيون
لم يطرق الأفاق لحن | ودق باب السجن عاصف جموح
الكون لفه السواد | كأنه سواعد الجموع
و ضم شمله السهاد | تصيح كالرياح، كالرعود
لا ومض و الرياح في الظلام | تطيح كالشلال بالقيود
تفور بالأنات كالضرام | تحطم الجليد
حرائق في السكون | وتشعل الحريق في الجلاد
تنهار في الأغوار كالحصون | (...) أوفى جرىء الخطو رائع الجبين
(...) الكون لفه القتام | يطل من عيون الزاحفين
وأورقت غمائم الأحلام | (...) نمت على خطاهمو جداولا بيضاء
تخضل في الجفون | وغاب وجه الغائل الكئيب...[109]

فإلى جانب الصور المتعارف عليها كالكناية مثلا في قوله **لم تغف في الظلماء عين،** والاستعارة في **لم يطرق الأفاق لحن،** فالمقطع يحتوي صورا أخرى تزيده جمالا، وتُبرز بطريقة غير مباشرة، قيمة الرمز الأكبر ومحور القصيدة، ومحركه، ومن هذه الصور، ما يعرف بـــ"صور المثنويات اللغوية"، وهي التي يعرفها نعيم اليافي بأنها **«تلك التركيبات اللفظية التي تصاغ بشكل ازدواجي يجمع أو يوحد في علاقة تضادية أو جدلية بين النعت والمنعوت، الاسم والصفة، المجرد، والمادي، المحسوس والمحسوس»**[*][110].

فالشاعر يجمع المتناقضات، كما في قوله: حرائق من السكون، غمائم الأحلام..، ففي الصورة الأولى مثلا، يربط الشاعر ما لا يرتبط منطقيا، فالحريق رمز الاشتعال، والحركة، وهو ما لا يمكن "منطقيا" ربطه بالسكون، الدال على موت الحركة، وتباثها، وتوقف الفعل –أيّ فعل- !!.

---

[109]-مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الرابع، أفريل 1959، ص 16.

[*]- كذا في الكتاب، و الصحيح: اللامحسوس، لا المحسوس.

[110]-نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، ص 213، 214.

وفي آخر المقطع صورة أخرى خارجة عن المألوف، جاء بها الشاعر ليمحو "السواد" الذي رصف له الكثير من الصور، تأكيدا منه على أن الصفاء والبياض والنقاء والخير بصيغة تشمل كل هذا، غالب السواد والظلام والحقد والشر، مهما يطل الأمد، وذلك ما جعله يلون الجداول الزرقاء بالبياض. ولا حاجة لنا إلى القول بان السواد رمز لفرنسا، وأن البياض والنقاء تمثلهما جميلة الرمز.

والمعروف أن اللعب بالألوان، من أهم خصيصات الشعر الرمزي، لأن الشاعر يلون الأشياء والأكوان، والأجواء بلونه هو، لا بلونها كما هي، يلونها بشعوره لا بعينيه !!.

ورغم أن هذه الخاصية ليست بالكم أو بالكيف الذي يجعلها ميزة في شعر المجموعة، إلا أننا نلمح شذرات منها، هنا، وهناك تزيد من جمال القصيدة، لخروجها عن المألوف من جهة، ولأنها تصبغ الحدث بشعور الشاعر، وترفع من حرارة تأثره به وتأثيره فينا، ومن هذه "اللمحات اللطيفة" قول الشاعر "حسن البياتي" ملونا ضحكة جميلة بوحيرد باللون الأخضر الذي له تاريخ طويل مع العرب، إذ كان لون راية الرسول ρ، وحمل مع الزمن رمزية دينية مرتبطة بالإسلام والمسلمين - يقول:

هي ضحكه

حرة النبرة

خضراء

نبيـــــلة[111]

أما الشاعرة "حياة النهر" فتستحضر صورا ملوّنة أخرى، تقول:

(...) فإذا ما أطفأ المسعور شمعه

(...) فإذا ما سفكت حربته الحمراء

أحلام الصبايا

وأحالت كفه السوداء

أشلاء الضحايا

(...) فغدا نحصد منه ألف نبعه

---

(111)- عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 308.

(..) لن تموت الثورة الحمراء

لو ماتت جميلة[112]

ويقول **سعد إبراهيم قاسم**:

(..) هم أوقدوها فتنة سوداء عارمة اللهيب[113]

أما **الشاعر صادق الصائغ**، فيلون الريح باللون الأخضر !!، يقول:

الريح الخضراء تعود تغني يا أحباب[114]

وتتفق معه **صبرية الحسو**، حين تلجأ إلى اللون الأخضر أيضا، لتلون الجبل:

وفي الجبل الأخضر اللاهب

ملايين تهتف: عاشت جميلة[115]

ومن ذلك أيضا قول الشاعر "عبد الوهاب البياتي":

يا جميلة

إن ثلجا أسودا

يغمر بستان الطفولة

إن برقا أحمرا

يحرق صلبان البطولة[116]

ومن الصور الثورية التي تتكاثف لتشكل "جميلة" رمزا مركبا، تلك التي ضمها مقطع من قصيدة للشاعر "حسين بحر العلوم" تبدو كل صورة منها مكتفية بذاتها، لكنها في واقع العمل الإبداعي، تعمل مجتمعة على رسم صورة مكتملة الأجزاء هي صورة المرأة/ البطلة، فجميلة ليست إلا امرأة و لا يمكن نكران جمالها، ولكنها امرأة صنعت لنفسها جمالا آخر، وعظمة أخرى هي

---

(112)- عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 363.

(113)-نفسه، ص 430.

(114)-وردت القصيدة منقوصة في المصدر السابق، ولهذا نأخذ بالنص الكامل المنشور بمجلة الآداب، العدد الأول، يناير 1959، ص19.

(115)-الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 33.

(116)-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 158.

عظمة الفداء، وتلبية النداء، يقول:

عينـــــان تنطلقـــان كالحمــــــم * وسواعد مفتولة الهمـــــم**

وفـــم يفـــح بكـــل جرأتـــــــه * لهب البيان كمنطق الخدم**

فكأنمـــا هـــو مدفـــــع زأرت * فيه الحروف زئير محتدم**

(...) تتهشم الأغلال عن يدها * خجلى فتلويها على القـــدم**

(...) القيدة يلوى بغير يــــــد * شبكت أصابعها على الألم**

والثـــأر نضاح السعير فـــلا * تخبـــو شرارته بغير دم**(117)

أما اللافت للانتباه، فهو أن نعثر على قصائد تعمل الصور الشعرية فيها، عمل الصور السينمائية التي تجمع بعملية " المونتاج"، لتخرج في شكلها الأخير –وقد كانت قبلٌ مفككة لا رباط يربطها و لا علائق تجمعها- قصة متسلسلة الأحداث، وفي غير نشوز.

ومن أمثلة هاتيك القصائد، قصيدة **في قافلة الأبطال** للشاعر **سليم الرشدان،** إذ يحشد الشاعر صورا في بداية القصيدة تصف "جميلة"، وبطولتها، وبسالتها، لتنتقل كاميراته إلى مشهد يصور المجاهدين الذين يتأهبون لأحدى المعارك الضواري، التي تواكبهم فيها جميلة كرمز روحي يستثير فيهم حمية العربي الذي يأبى الضيم، ويأنف الذل، ليركز الشاعر أدواته الفنية في الأخير، على مشهد المعركة، وأطوارها، وسجن جميلة أثناءها، ليؤكد في الأخير أن التاريخ وحده الفصل، لأنه لا يقبل الزيف، وهو الذي يحفظ بين جوانبه بياض الصحاف وسودها.

ورغم أن أخذ مقاطع من القصيدة، لا يغني عن قراءتها كاملة –حيث تتبدى تقنيات التصوير السينمائي، وحركة الانتقال بين المشاهد والصور- إلا أننا سنأخذ عن كل مشهد بعض الصور، وهذه الصور المتناثرة، تسهم مجتمعة، ومرتبة في رسم صورة مركبة متعددة الأعضاء لرمز ثوري هو جميلة بوحيرد، يقول الشاعر:

أرأيتها، والغيد في النعماء ترفل بالحرير

تمضي تعانق مدفع الرشاش ينطق بالسعير

(...) المجد إن يذكر دليله

---

(117)- الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 317.

لم يلف غيرك يا جميله

دوى النفير فهز هامات الربى، و الليل أمسى

فتحفز الأبطال كالآساد، بل و أشد باسا

(...) وعلى شعابهم الطويلة

سارت تواكبهم جميلة

يا هولها من ليلة نكراء حالكة السواد

(...) وتقدم النفر القليل يخوض ميدان الجهاد

(...) ولدى الجراحات الثقيلة

كانت من الأسرى جميلة

(...) شمخت بقامتها النحيلة

(...) يا موطنا عبث العدو بساحته، و تحكما

ها نحن قد ثرنا، و جاهدنا، و أرخصنا الدما

(...) يا موكب الأحرار أقدم لا تروعه العواقب

كم تصنع التاريخ في مغداك وضاء الجوانب... [118]

4-الصور السطحية أو صور "اللصوق اللفظية ":

إلى جانب ما مر بنا من صور، تطالعنا صور كثيرة أخرى، تتخذ حيزا لها كبيرا بين القصائد، وتلك الصور هي الصور التي تمتح من سطح الشعور لا من عمقه، وغالبا ما تجدها تتنفس في مناخ صحراوي كما يعبر محمد ناصر[*]، وما ذلك إلا لتغلغل الموروث الشعري العربي في أعماق الشعراء، وتقديسهم له-عن وعي أو عن غير وعي-، ولهذا تأخذنا صور كثيرة في

---

[118] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 440 ،441 ، 442.

[*] - أنظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، من ص 428 إلى ص 435.

قصائد المجموعة إلى جو الصحراء، والهوادج، والحروب الجاهلية التي كانت السيوف، والرماح أدواتها، بل ويستعير الشاعر –كما أشرنا في مبحث سالف- تشبيهات أسلافه، وكناياتهم، واستعاراتهم، ومن ذلك قول الشاعر سليم الرشدان:

يا شعلة البأس الفتي، وعزمة الليث المغامر

(...) يا صارمًا يهوي بنور الحق يمحو كل فاجر(119)

وقول الشاعر "جلال الحنفي":

صبـــرتن يـــوم البأس و قد نبــــت * سيوف بأيدي قادة و كماة**

(...) وفي كل ساح ثار بالحرب نقعها * تثبتن عمر الله كل الثبات**(120)

أما الشاعر "صادق الصائغ" فيقول:

طيرت إليك فراشات الصبح حروف حنان

(...) وترف على هودجها الطارق أبوابا من ورد(121)

إن الشاعر يعيدنا إلى عصر كانت النساء تحمل فيه على الجمال، وتخبأ في هوادج تستر جمالها، وتحجب عنها عيون المتطفلين !!.

والصور من هذا النوع لا تعد ولا تحصر، تمتح جلها من مصدر واحد هو الموروث العربي القديم، حتى ليكاد يحصل الإجماع الذي يأنفه الإبداع !! .

وإذا أضفنا إلى هذه الصور، صور التشابيه "المتشابهة" !!، التي يكررها شاعر من شاعر، عرفنا مدى تغلغل صور القدماء في شعر الخمسينيات، من ذلك قول الشاعر **أيوب صبري عباس**:

أنا لبوة في جرأتي، وعن الشرى الأعدا أرد(122).

وقول **خالد الشواف**:

لهن الله من لبؤات غاب * يضار عن الضراغم و الشبالا**(123)

---

(119) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، من ص 428 إلى ص 435.

(120) -نفسه، ص 270.

(121) -مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الأول، يناير 1959، ص 19.

(122) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 227.

(123) -نفسه، ص 381.

وقول الشاعر **شاكر جويد أطميش**:

والعرب في شرف الجهاد ضياغم * دون الحفاظ، و للحمى أكفاء**[124].

ولعل الذي قاله "عمر الدقاق" في نقده لأبيات من الشعر القومي، يصدق على ما مر بنا من أبيات، يقول الناقد «**فهذه الأبيات جميعا تلقي في الذهن معنى مجردا من الظلال والإيحاءات شأن الهيكل العظمي الذي يفتقر إلى بضاضة اللحم، وحرارة الدم**»[125].

والحقيقة أنّ على الشاعر أن «**يعبر عما يحسه هو في كل حالة يتناولها بعاطفته وخياله، ولا يصدر عن المعاني العامة المشتركة التي لا تمييز فيها بين شخصية، وشخصية ولا بين مقام ومقام (...) إن صدق التعبير عن الشعور الإنساني هو التجديد الحق الذي يعصم صاحبه من التقليد و المحاكاة**»[126].

ويكاد الشاعر "علي الحلي" ينفرد بشكل استثنائي عن باقي شعراء المجموعة -على تفاوتهم في الموهبة الشعرية، ومدى الإحساس بالتجربة الفنية– فيبدو في ثلاث قصائد كأنه شاعر رمزي، بأدق معنى كلمة "رمزي"، ومردّ ذلك كثرة صوره الشعرية، وتنوعها، فمن **الصور الحسية**[*]، إلى **الصور المتراسلة**[**] ومن **صور المثنويات اللغوية**[***] إلى **الثنائيات الضدية**[****]، يجمع الشاعر ما لا يجتمع، ويمنطق اللامنطقي.

وتعد قصيدته العمودية "قربان على طريق الشمس" –حسبنا- أقرب قصائده الثلاث على روح الموضوع، فهي تفضل قصيدتيه "الحرتين" من حيث صدق التجربة وعمقها، وحسن تركيب الصور الرمزية المتناثرة، بعكس حشده العشوائي، والكثير لها في القصيدتين الحرتين، وسنعرض فيما بعد لهذه الظاهرة.

يقول من قصيدته "قربان على طريق الشمس":

---

(124) -نفسه، ص452.

(125) -عمر الدقاق: نقد الشعر القومي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978 و ص 178.

(126) -عباس محمود العقاد: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ومنشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، (د.ت)، ص 38.

(*) -أنظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 56.

(**) -أنظر نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، ص 210.

(***) -انظر: نفسه، ص 214.

(****) -انظر: حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص 196

(...) أختاه جلاد السَّنَاعَفـــــــنُ * ما أنفك من بلواه يحتطـــــــــب**

(...) لن نستفيق على رُؤى سأم * حسب الفداء بأننا عـــــــــرب**

جرح الحياة نريقه شفقـــــــا * يفترُّ مذموما، و ينسكـــــــــب**

(...) سنهد صرح الرق محترقا * وتئن من تـــــابوته ... الحقــبُ**

أختاه أعداق اللظى انفجـــرت * والليل في وهدان ملتهـــــــــبٌ**(127)

ففي كل بيت من أبيات المقطع صورة رمزية «**تقوم أساسا على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس و استعارة المادي للمعنوي، والتكنية بالمنظور عن اللامنظور أو العكس**»(128).

فـــ "**جلاد السنا**" و "**رؤى السأم**" و "**جرح الحياة**" و "**صرح الرق**" و "**أعراق اللظى**"... صور رمزية تمنح القصيدة كثافة تبتعد بها عن داء التقرير، وسطحية السرد المباشر أو رتابة الوصف الآلي للحدث، وهذا ما يرتفع بدوره بالرمز الثوري "جميلة بوحيرد".

أما قصيدتاه الأخريان، "من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي" و"من جان دارك إلى جميلة بوحيرد" فتختلفان عن قصيدته الأولى كما قلنا من حيث كثرة الصور، وإن كانت قصيدته "من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي" أقل حدة في تخمة الصور من قصيدة "من جان دارك على جميلة بوحيرد"، ففي سطور شعرية تبعثها جميلة إلى نادية، صور رمزية شتى، يقول:

(...) من بساط النار تحتاش قرانا

وتذريها على أفق الفناء

من ينابيع الدم النزاف... من فجر العروبة

خلف أصوار الصموت

عبر قضبان المماليك، و أعداء رؤانا

(...) أبدا كالنور في مِحْجَر فجر

(...) ونشيدُ ثائر الأصداء شهقة لحنٍ

---

(127) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 194، 195 .

(128) -محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 186.

نحن كنا في ضمير الخيلاء

أنجم البعث، وأقمارا على تيه سرانا

ورؤى أجنحة الثأر على نار مدانا[129].

فـــ"بساط النار" و"أفق الفناء" و"ينابيع الدم " و"فجر العروبة" و"أصوار الصموت" و"قضبان المماليك" و"أعداء الرؤى" و"محجر الفجر" و"شهقة اللحن" و"ضمير الخيلاء" و"أنجم البعث" و"تيه السرى" و"أجنحة الثأر" و"نار المدى"..... وغيرها، صور رمزية جزئية، لا تعمل إحداها في استقلال ذاتي عن الاخرى، بل تتكاثف جميعها لتشكل صورة كبرى، هي صورة الثورة والتضحية كما رسمتها جميلة بوحيرد.

ورغم اكتظاظ القصيدة بالصور، إلا أن هذا يمكن هضمه إذا ما قورن "بالحشد العجيب" "لصور عجيبة" كثيرة في قصيدته الثالثة "من جان دارك إلى جميلة بوحيرد"[*]، فالقصيدة كان يمكن أن تكون "قصيدة رمزية" ذات إيحاء جميل، لولا الإسراف الذي ذهب بجمالها، ويكفي أن تقرأ القصيدة مرة واحدة، لتصاب -في شعورك- بتخمة تبعث على السأم، وهذه بعض السطور منها، يقول:

أختاه... أنت تذكرين كيف يشرق الضمير

(...) في وحشة السجن، و غربة السجين | **حرارة الحياة**

وشهقة الجوع، وساعة العذاب | **و رعشة الكفاح**

---

[129] - عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2 ص 205، 206.

[*] - القصيدة منشورة أيضا في مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد السادس و السابع و الثامن، حزيران، تموز، آب، 1958، ص22 ــ 23.

(...)وما أزال في هوة العدم	**لأنبل البشر**
(...)وفرحة المصير	**(...) أختاه يا مجرة الفداء**
(...) لكن روحي المقدس الطليق	**يا ألقا تحضنه نيازك السحر**
يقتات من عصارة الصمود	**في ملعب الخلود**
(...) أذوب في غياهب العدم	**في واحة الدماء**
(...)ومهجتي عصارة الندى	**وأنت في معازف اللهيب**
تهرع في مغارس الربيع	**أغنية الفداء....للفداء**
تشرب من مدامع الشموع	**(...) و حين يحرقون جثة الأسير**
تسيل من محاجر الصباح	**وحين ينحرون عنق مقعد سجين**
لتطعم الضمير في متاهة الضباب	**جرعة العذاب غصة القدر**[130]

ففي كل سطر تقريبا تطالعك صورة ما، يجمع فيها الشاعر ما لا يجتمع، إذ يشرق الضمير ويشهق الجوع ويفرح المصير... وهكذا يسير خط القصيدة من البداية إلى النهاية، مارًّا بصور من مثل: مواقد الهجير / هوة العدم / عصارة الصمود / غياهب العدم / عصارة الندى / مدامع الشموع / محاجر الصباح / متاهة الضباب / حرارة الحياة / رعشة الكفاح / مخالب القدر / معاصر الجراح / مقابر السلام / مجرّة الفداء / ملعب الخلود / واحة الدماء / معازف اللهيب / / ثورة الهوان / مغارة الظلام / مشرق الحياة / عرائس الشمس / حورية القمر / منابع الصدى / شعل الحنين / حرق الشعور / تفتح الحياة / تلهب الشهب / نفحة الطموح / عالم مجنح / جمرة الدم / نكهة العرب / رشحة الجدار / خفقة السور / جرعة العذاب / غصة القدر / رحم الحياة...الخ

وهذه الصور -حسبنا- لا تعدو أن تكون **لصوقا لفظية** على حد تعبير **رجاء عيد** ذلك أن الصورة في حقيقتها ليست القدرة على تجميع الألفاظ ولا هي استعراض للعضلات الفكرية عن طريق التركيب و«**ليست الصورة تضخيم عاطفة بواسطة التعبير عنها بحشد من الصور أو إثارة مشاعر حادة، هناك فارق بين التهويل عن طريق ركام زاعق باللصوق اللفظية التي "تُصنع"، وبين استمدادا للتعبير من منطلق الأبعاد الفائرة في الضمير الإنساني العام مرتكزة على استثارة**

---

(130) - عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2 ، من ص200الى 204 .

منسقة لمشاعرنا فيما يشبه توحدا شعوريا»[131].

ثم إن كثرة الصور بهذا الشكل الفظيع، جعل الشاعر يُفلس مُعجميا، ما اضطره إلى تكرار الألفاظ ذاتها مرات عديدة، وهذا جدول يبين ما ذهبنا إليه:

اللفظة	السجن والأسر	الدماء	الفداء	البشر	الحياة	اللهب والشعلة	العرب	الشهيد	الرفاق/الظلام/الطريق
عدد تكرارها	07	05	07	07	05	07	04	03	03

قد يكون للتكرار[*] جمالياته التي لا تخفى، لكنه يصير من أسوإ العيوب حين يكون ملجأ الشاعر الذي لا يحسن توزيع صوره، والذي يرهق عقله، ونصه –بل وقارئه أيضا– في لصق الألفاظ على شكل "**مثنويات**" تفقد معناها لكثرتها.

ومما مر بنا يمكن الخروج بنتائج، أهمها:

-أن الصورة الشعرية من أبرز الأدوات الفنية التي يفرق بها النص الشعري عن أي نص آخر وهي في علاقتها بالرمز، ترتفع إلى مستوى عال من التجريد، والتكثيف، ما يرتفع بدوره بالقصيدة إلى مستوى الفن، ويبتعد بها عن رتابة التقرير.

-وعلى مستوى الجانب التطبيقي، تنقسم الصورة الشعرية في القصائد المجموعة عن جميلة إلى أنواع:

*فقد ألفينا نوعا منها، يحمل طابع الثورة، وأجواءها، وهذا النوع لا تعمل فيه الصورة مستقلة عما قبلها، وما بعدها، بل تتكاثف معا لتشكل صورة ثورية أكبر تستمد جزئياتها من جميلة الرمز.

*كما صادفتنا أصناف للصورة، تجعلها ترقى إلى مصاف الصورة الرمزية الخارجة عن المألوف، والتي تصدر عن الشعور وحده، وذلك لاعتمادها على إحدى التكنيكات المعروفة في المذهب الرمزي، مثل: **تراسل معطيات الحواس** أو **اللعب بالألوان** أو **المثنويات اللغوية** أو **الثنائيات الضدية،** وقد رأينا لهذه الأصناف تأثيرات متباينة في شعراء المجموعة، ما بين مجيد، محسن، وحاشد راصف.

---

[131] -رجاء عيد: لغة الشعر، ص184.

[*] -أنظر فصلا عن التكرار وأغراضه لدى حاتم الصكر: مرايا نرسيس، من ص 142 إلى ص152

*كما صادفتنا ميزة أخرى، يمكن الادعاء بجدتها بالنسبة إلى سنوات الخمسينيات، وهي عملية "مونتاج الصور" التي يقوم فيها الشاعر مقام المخرج السينمائي، وتقوم الصور الشعرية مقام الصور السينمائية، وبديهي أن الفيلم لا يثير الإعجاب بصور مفككة أو بمشاهد لا رباط بينها، بل بتكاثف هذه الصور، وتآزرها بعملية التركيب، وكذلك الحال بالنسبة للصور الشعرية، التي لا تثير –ولا ينبغي لها أن تثير– في القارئ شيئا، إلا إذا كانت مترابطة، ومتسلسلة كحبات العقد، لا قيمة للحبة في ذاتها، بل بعلاقتها بما يجاورها.

*لنختم المبحث، بنظرة في نوع من "الصور الباردة" -إن صح التعبير– والتي تصدر إما عن سطح الشعور، فلا تلمس أغواره، ولا تصل إلى دهاليزه، وإما عن الموروث الشعري العربي، تستعير منه تشابيهه، و بيئته، و لباسه، تستحضر كل ذلك إلى عصر يختلف عنه في كل ذلك، وهي في كلتا الحالتين صور ميتة، نافقة، إن عند مبدعها و إن عند متلقيها، فالصورة، وإن كانت لا تخلق من عدم، فإنها «**في الوقت نفسه ليست الخمر القديمة في كأس جديد و كفى (...) و كذلك فإنها في الوقت نفسه ليست نسخا لفكرة أو تجميدا في لوحة لفظية، و إنما تعتمد على ما يشبه البث النفسي الرامز، يتعدى فيه الشاعر حدود المقارنة و المشابهة و السرف في الألوان الصاعقة أو الزخرفة اللفظية**»[132].

وهو ما تؤكده الناقدة الفلسطينية **سلمى الخضراء الجيوسي** حين تعتبر أن الصور التزويقية ليست «**جزافية في الشعر، بل إن لها دورا مهما تلعبه في بعض أنواع الشعر، إذ أنها بلا شك تصبح عبئا ثقيلا على الشعر الذي يتناول الموضوع المصيري الخطير وقضايا الإنسان الوجودية (...)، والصورة التزويقية في الشعر الجيد تؤدي خدمة أكبر من مجرد الزينة (...)، إن القصيدة المشحونة بالصور التزويقية لا تؤدي دورها الثوري، لأن القاريء ينشغل لمحاولة فك رموز صور لا تزيد عن كونها زينة ليجد في النهاية أن هذه الصور لا ترتبط بالمعنى الملتزم، وإنما تزيد القصيدة عسرا و مشقة**»[133].

---

(132)-رجاء عيد: لغة الشعر، ص184.

(133)-محمود أمين العالم، وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر: دراسات وشهادات (تقديم: عز الدين إسماعيل)، نشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1998، ص 52 ،53.

"الشعـــــــــــــــــر موسيــــــــــــــقى ذات أفكـــــــــــــــــار"

IV-الإيقاع و الأصداء الرمزية

1-رحابة المفهوم الموسيقي:

إذا كانت "الصورة الشعرية" من أهم الميزات التي يفرق بها النص الأدبي عن أي نص آخر، فإن "الصورة الموسيقية" تعد من أبرز خصيصات النص الشعري، وهي التي تميزه عن سواه من أنواع الأدب الأخرى.

والحقيقة أن الفهم الحديث "للموسيقى" الشعرية لم يعد متقولبا في "الوزن" و"البيت" و"القافية" بل صارت "الموسيقى" أعم من هذا كله، وأشمل، فقد أضحت منظومة متعددة المفاصل، تضم "الوزن" و "الجرس"، وألوانا إيقاعية أخرى، وصار الوزن آخر ما يمكن أن يهتم له الناقد -والشاعر قبله- وآخر ما يمكن أن يقاس عليه نجاح قصيدة أو فشلها.

لقد صار للإحساس، ولطريقة ترجمة هذا الإحساس إلى كلمات، وأصوات، النصيب الأوفر في الرقي بالنص الشعري أو الهبوط به.

وإذا كانت هذه القيم أو القواعد النقدية الجديدة مطلوبة بإلحاح من قبل النقاد المعاصرين فإن شعراء الخمسينيات- ومن سبقوهم- كان لهم فضل المحاولة الأولى في ترسيخها، وهي محاولة، وإن كانت متعثرة الخطى، إلا أنها –ككل بداية تجديد أو ثورة على تقليد- تعد خطوة أولى على الطريق نحو الأحسن، والأكثر ملائمة للعصر.

ولهذا، سنصطدم في الشعر المجموع عن "جميلة بوحيرد"، بصور موسيقية شتى، تختلف باختلاف الحالات الشعورية لكل شاعر، وسنرى أن جزءا من القصائد معتلة الوزن، أو متذبذبة النغمة رغم سلسلة الولاء المتينة التي تربطها بالقصيدة القديمة.

أما غاية المبحث، فدراسة مدى إسهام العناصر الإيقاعية المدوية-التي هي من أهم موروثات القصيدة العربية القديمة- كالقالب العمودي، و الأوزان المجلجلة، و القوافي الجهورية، و الأصوات الصارخة، في تشكيل أصداء قوية للرمز الثوري " جميلة" بما يعيد إلى أذهاننا فكرة "حفيف الرمز"، و أصدائه البعيدة، لكن بعد أن نستحضر مفاهيم بعض عناصر الصورة الموسيقية التي سنصادفها فيما سيليها من سطور.

أ-الوزن أو الموسيقى الخارجية:

يعتبر "الوزن" من أهم الأسس التي تقوم عليها موسيقى القصيدة العربية -والغربية على السواء- وإن خلخل مُنَظِرُو وشعراء "الشعر الحر" هذا الأساس، إلا أنهم أبقوا على مادة البناء الأصلية.

ويعرف "ريتشاردز" الوزن بأنه: «**الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى(...) وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن، يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه**»[134].

فالوزن من ثمة أداة مساعدة على استشراف الموضوع / الحدث، بواسطة " الإنتظام" الذي يميزه وهو أداة تهيئ المتلقي لاستقبال عوالم خيالية- جمالية – تبعده عن رتابة النثر، و تُدخل عقله "**حالة من الغيبوبة اليقظة**" كما يقول **ييتس.**

أما الوزن عند **كولردج** فـــ «**بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه الخميرة، لا تساوي شيئا، ومسيخة في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالقدر المناسب**»[135].

ذلك أن الوزن على اعتباره تكرارا "منتظما" لعدد من التفعيلات لا فضل له بذاته، بل بما يشحن به، من " أحاسيس" و ما يختزنه من مشاعر.

ولأنه تكرار لعدد من التفعيلات، فإنه ثابت، قار، لا يتغير، ولا مجال للإبتداع فيه، و«**الزيادة فيه ممكنة في الجانب الكمي فحسب**»[136]، والحقيقة أن الجانب "الكمي" في الوزن، والمرتبط بعدد التفاعيل، يحتمل الزيادة والنقصان، لا الزيادة فقط.

ب-الموسيقى الداخلية:

وتسمى الموسيقى الخفية أيضا، ذلك أنها كامنة في عمق القصيدة، في ألفاظها، وعباراتها التي تتكرر في تناسق، مُشكلة "دندنات" نحسها ولا نراها، ندركها وتستعصي على قبضتها، كما

---

(134) -حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، دار الأندلس، لبنان، 1982، ص 159.

(135) -نفسه، الصفحة نفسها.

(136) - يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 294 .

تكمن أيضا في اتحاد مخارج حروف معنية، ذات رنين واحد وتلاؤمها، كما قد تكون «**عبارة عن أفكار تتقابل عن طريق التضاد أو التشابه أو التوازي أو غير ذلك من حالات الإزدواجية، وهذا ما يسمى بالموسيقى الفكرية، أو الرجع**»[137].

ولهذا، كانت الموسيقى الداخلية- الخفية- أشد فتنة، وتغلغلا في النفس البشرية، وأفضل سبيل ينتهجها الشاعر للتعبير عن المكنونات والدواخل النفسية، وهي بهذا تتجاوز رتابة الوزن والقافية، وجمودهما، بما تكتنزه من دفقات شعورية، فالموسيقى الخفية «**تنبع من انتقاء الألفاظ، ومدى ملائمتها، ومدى ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل، وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية، فهي تضفي حسن الأداء، وترابط الأفكار، وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبات القلوب**»[138].

وبهذا النوع من الموسيقى، يتباين الشعراء، ويتفاضلون، فإذا كان الوزن مجرد" قواعد" تحدد طريقة النظم، فإن الموسيقى الداخلية هي حِلْيَةٌ الشاعر التي يُلبسها هذا النظم، ولا يتم له ذلك إلا بإيلاء اهتمامه للحركة، والصوت، وحتى "السكتة" التي تختزن أيضا نوعا من الإيقاع الغامض، المشوق، والإنتباه إلى الصوت في علوه، وانخفاضه أثناء الإنشاد الشعري لأنه رسول النفس المعذبة أو السعيدة، وبه تظهر هذه الموسيقى، أو تختفي.

ونتيجة لارتباط الموسيقى الداخلية بالذات الشاعرة والمتغيرة، كانت هذه الموسيقى أيضا غير ثابتة، ولا قارة، بل تحكمها وحالات الذات علاقة تعاكس طردي.

جـــ- الجرس:

قد يكون شكلا من أشكال الإيقاع الداخلي، ويطلق لفظ الجرس على «**موسيقى الكلمات والحروف (لا البحور)، ويقصدون به وقع تلك الحروف والكلمات على الأذن، لا غير(...) ولا يدرك الجرس إلا عن طريق حاسة السمع، الأذن**»[139].

أما **حسين بكار** فيعتبر الجرس مخصوصا باللفظ فيقول «**والجرس اللفظي فضلة تأتي بعد الوزن والقافية، ويدخل فيها الجناس والطباق، وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام، وتركيب الكلمات، وتخيرها، وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات**

---

(137)-يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 294، 295 .

(138)-أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، و النشر، الإسكندرية ، 2002، ص 103 .

(139)-شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 295 .

القصيدة»[140].

ويتقاطع مفهوم **حسين بكار** مع **موسيقى الكلمة** لدى **ابن الأثير** حين قرر منذ عصور أن «**من له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات، والطعوم**»[141].

والحقيقة أن مفهوم الجرس عند **حسين بكار** ينطبق على الإيقاع الداخلي ككل، لا على الجرس، ونحن نفضل تخصيص الجرس للأصوات لا العبارات أو الكلمات.

ويؤكد **ريمون طحان** أن اللغة العربية تتمتع بجرس خاص، يجعلها تجري مجرى الشعر «**وهي لغة موسيقية في تجانس أصواتها، قبل أن تتألف منها الأصول (نواميس مخارج أصوات الأصل، وقوانين التجانس والتنافر الصوتيين، عدم وجود ثلاثة أحرف من مخرج واحد في اصل واحد، لصعوبة ذلك على اللسان العربي) (...) ويبلغ الجرس ذروة تأنقه، إذا توفرت فيه مسحة موسيقية مبدعة، ومرهفة تجلت في بعض الشعراء الذين عرفوا كيفية استغلال الأصوات، واستنفدوا بها كافة طاقات الانفعال**»[142].

ويؤكد هذا المعنى **صابر عبد الدايم** حين يقول «**ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية، لا يتعمد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي، والإنسجام اللفظي تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب، المتمكن من أدواته اللغوية، والفنية، وصاحب الموهبة الحقيقية**»[143].

وتعد المفاهيم السابقة بحرا من محيط هائل من المفاهيم، إذ احتلت "الموسيقى" بأنواعها اهتمام النقاد، والشعراء على السواء، حتى أن التجديد الشعري اتجه أول ما اتجه إلى "الموسيقى"، محاولا أن يحررها من رتابة الوزن، وقسوة التفعيلة، وسجن القافية، مطلقا للشاعر عنان المشاعر، يشكل بها –وبها فقط- قصيدته، ولم تعد المشاعر تسرع لتصب في القالب، بل صار القالب آخر ما

---

(140) -حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، ص 197 .

(141) -ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (تق أحمد الحوفي، و بدوي طبانة)، ط1، مكتبة نهضة مصر، 1962.

(142) -ريمون طحان: الألسنية العربية، ج2، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص 125، 126.

(143) -صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص 28.

تهتم له المشاعر، وآخر ما تفكر فيه.

2-الإيقاع، وجميلة بوحيرد صدًى رمزيًا:

من البديهي أن الإبداع الشعري، لا يقاس بجمال "الصورة" وحدها، ولا بملاءمة الموسيقى للحدث وطربها، وكفى، ولا نجاحه وقف على ضخامة المعجم اللغوي وثرائه، وفقط، بل إن نجاح العمل الفني رهين كل هذه العناصر مجتمعة، وانهيار عنصر منها أو غيابه يعني بالضرورة انهيار النص كله.

ولأن ارتباط هذه العناصر هو ارتباط حيوي، فمن المنطقي إذن أن يلتحم المعجم الشعري بموسيقى النص، وإيقاعه، خصوصا وأن الظرف الذي تم فيه إبداع القصائد، التي هي موضوع تحليلنا، تحكمه عوامل شتى، لعل أهمها: طبيعة الموضوع في حد ذاته، فالرمز الثوري "جميلة بوحيرد" يستحضر بالضرورة معجما ثوريا، يزخر بألفاظ الثورة، والحرب، والقتل، والظلم، والنصر.... وما دار في فلكها، وقلما نعثر على قصائد "رومانسية" قيلت في هذا الرمز، إلا ما كان في بعض القصائد الشاذة، التي تؤكد القاعدة ولا تنفيها، وهذا مما يلقي بظلاله على الموسيقى بنوعيها الداخلي والخارجي، كما أن ارتباط قصائد الخمسينيات –خصوصا- بالقالب التقليدي القديم، كان له أبرز الأثر في إحداث اللحمة بين اللفظ، والإيقاع حتى لتسمع صدى الدوي، و تحس ضرب السوط، وتستشعر الليل الثقيل الطويل.... تنطق بذلك كله، حروف الكلمة، وعلاقتها الجوارية بما يسبقها ويلحقها، وقصر الفواصل أو طولها....

ولن نخرج عن الموضوع بالتدليل على علاقة الحروف بالحالة الشعورية أو علاقة البحور بذلك، لأنه مبثوث بتفاصيله في مؤلفات شتى، ولكننا سنحاول التمثيل لهذا بقصائد تبرز فيها "جميلة" رمزا ثوريا تتوزع أصداؤه -هذه المرة- إيقاعا، وموسيقى منبعه اللفظ، والحرف والوزن.

إن القسم الأكبر من قصائد المجموعة مبني على هيكل عمودي تقليدي بحت، بسبب اتكاء الشعراء على صخب الألفاظ، وضوضاء الموسيقى بما يتواءم والمضامين الثورية التي يصدرون عنها.

أما القصائد "الحرة"، فإن نجت في بعض أجزائها من داء التقليد المقيت، وحمى الارتباط المرضي بالمنوال الشعري القديم، فإنها تستكين في البعض الآخر إلى الداء عينه، ويمكن لنا التمثيل، بشعر شاعر كان أول من دعا بل أول من طبق -فيما يجمع عليه أغلب النقاد- نظرية

الثورة على الشعر القديم وأوزانه، ذاك هو "السياب" الذي تبدو قصيدته "الحرة" موزونة مقفاة في معظم أجزائها على المنوال التقليدي.

ويمكن ببساطة، إرجاع قصيدته، قصيدة عمودية، تامة الوزن، وإن كانت ترتكز إلى نوع من القوافي المتبادلة، والقصيدة من بحر "السريع" الذي لحق تفعيلته الأخيرة: "**مفعولات**" "الكسف" و"الطي"، فهي مكسوفة مطوية في عموم القصيدة، وسنمثل لهذا، بالمقطع الأول من القصيدة، وبمقاطع الختام منها، يقول الشاعر:

لا تسمعيهـــا، إن أصـــواتنا *** تخزى بها الريـــح التـــي تنقلُ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

بـــاب علينا مـــن دم مقفـــلُ *** و نحن في ظلمائنا نســـــــألُ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

من مات، من يبكيه، من يقتل؟ *** من يصلب الخبز الـــذي نـــأكلُ؟

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

نخشـــى إذا واريـــت أمواتنـــا *** أن يفزع الأحياء، مـــا يبصرونْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

إذ يقفر الكهف الـــذي يأهلونْ *** إن عربد الوحش الذي يطعمونْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

من أكبد الموتى، فمن يبذلُ؟

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) الله، لولا أنت يا فاديه *** **مـــا أثمرت أغصاننا العـــارية**

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

أو زنبقت أشعارنا القـــافية *** إنـــا هنـــا فـــي هـــوة داجيـــة

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

ما طاف لولا مقلتاك الشعاعْ *** يومـــا بها نحن العراة، الجياعْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ		**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
لا تسمعي ما لفقوا، ما يذاعْ	***	مـــا زينوا ما خط ذاك اليراعْ
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ		**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
إنا هنا كوم مـــن الأعظـــم	***	لـــم يبق فينـــا من مسيل الـــدم
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن		**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**
شيء نروي منه قلب الحياةْ	***	إنا هنـــا موتى، حفاة، عراةْ[144]
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ		**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

فـ"السياب" لم يفعل في تجديده، إلا أن أعاد رسم المقاطع، وجعلها تبدو في قالب "الشعر الحر"، والحقيقة أنها –وهي هكذا في شكلها التقليدي- تبدو أحسن حالا، وأليق للتدليل على صخب الألفاظ، و"السياب" من الشعراء القلائل الذين يحسنون ترجمة مشاعرهم شعرا، بحيث تبدو ذبذبات الحالات النفسية على الورق، و هو ما نراه في قصيدته عن "جميلة" التي تقصر مقاطعها، وتطول تبعا للحالة الشعورية للشاعر وقد يعترينا بعض العجب، حين نجد "السياب" يصرّ على تكرار الوزن نفسه بالزحافات والعلل نفسها تقريبا في جل القصيدة، وهو حين يريد تمثيل عواطفه، وإبراز تأثره، وإحساسه بمأساة البطلة المعذبة، يصب مشاعره في قالب تشكله المقاطع الشعرية القصيرة والسريعة، ويقول:

يا أختنا المشبوحة الباكية	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**
أطرافك الداميه	**مستفعلن/ فاعلن**
يقطرن في قلبي و يبكين فيه	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
(...) أنا هنا في هوة داجية	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**
ما طاف لو لا مقلتاك الشعاعْ	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
يوما بها نحن العراة الجياعْ	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
(...)لا تمسحيها من شواظ الدماءْ	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

(144)-ديوان بدر شاكر السياب، ج 1، ص 378 و ص 386، 387.

إنا سنمضي في طريق الفناء[145] **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

والمقطع زاخر بحروف المد الثلاث:الألف والواو والياء التي يطلق عليها أحد الباحثين[*] مصطلح الجرس المعياري، وهي تضفي كآبة على المقاطع، وتزيد من حالة الحزن التي تكتنفها، والمعروف أن حركات المد «**من أكثر الأصوات سهولة في النطق، ولطفا في الأذن وطواعية للإيحاء، لأن ما فيها من سعة، وامتداد يتناسب مع حالة الشجن الهادئ العميق**»[146].

فمدّ الألف في لفظ "أختنا" يوحي بالانتماء، والأمان الذي يريد الشاعر أن يوصله إلى البطلة وهو غير حرف الواو في لفظ "مشبوحة" التي توحي الواو فيها بمدّها والضمة التي تُخْتَم بها اللفظة، بالسوداوية، وطول العذاب، وثقل وطأة الزمن، وهما غير حرف الياء في الفعل "يبكين" الذي يُوحي بالاستمرارية، ويُبرز صدق الشاعر المتأثر لحال البطلة، ويصدق الأمر على باقي الألفاظ المشبعة بحروف المدّ، كـــ : الباكية / الدامية / الشعاع / الجياع / العراة / الشواظ / الدماء / الفناء وقلبي / تمسحيها / سنمضي ....

والشاعر أحيانا لا يكتفي بقصر المقاطع، بل تمتد النغمة الحزينة معه إلى ستّ تفاعيل بدل ثلاث، وكلما طال المقطع، وكثرت التفاعيل، كلما كان ذلك دليل يأس، ودليل عجز أيضا، يقول في مقاطع متفرقة من القصيدة:

(...) حيث التقي الإنسان، والله، والأموات، والأحياء، في شهقة

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) الأرض أم الزهر، و الماء، و الأسماك، و الحيوان، و السنبل

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) ترتج قيعان المحيطات من أعماقها، يسنحُّ فيها حنينْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ

والصخر منشدٌّ بأعصابهِ -حتى يراها- في انتظار الجنين[147]

---

[145] -نفسه، ص 379 و ما بعدها.

[*] -انظر: ريمون طحان: الألسنية العربية، ج2، ص126.

[146] -محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص370.

[147] -ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص379.

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ

والملاحظ أن أكثر المقاطع الطويلة -وعلى عكس المقاطع القصيرة- لا تتجه مباشرة إلى "جميلة" أو عذاباتها، بل يتوه فيها الشاعر إلى العالم الموازي، إلى الكون والأرض والسماء بما فيها من آلهة، وكأني به يهرب -إلى حين- من عجزه وعجز أبناء جيله، وفي الوقت ذاته يجعل هذا الهروب رفعا من قدر "جميلة " وإبرازا لعظمتها، زقيمتها.

وبالعودة إلى القصائد العمودية، نجد الشعراء يفصلون الأوزان التامة، والطويلة لأنها الأنسب لاستيعاب الحالات الشعورية اليائسة، والنفس الطويل البائس فـ«**حين يتحول الانفعال إلى شعور هادئ وعميق، فان الشاعر يتخير عادة، وبطريقة لا شعورية وزنا طويلا كثير المقاطع ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التي تسيطر عليه**»[148].

ولكي لا تبقى أحكامنا نظرية، عامة و مجردة، نسوق هذا العمل الإحصائي[*] الذي اخترنا له مؤلف "الثورة الجزائرية في الشعر العراقي" لمؤلفه "عثمان سعدي" والكتاب بجزئيه يحتوي شعرا ثوريا يظهر بجلاء استحواذ النمط العمودي التقليدي على الشعراء الذين كتبوا في الثورة الجزائرية وبطلتها "جميلة". ويبرز هيمنة البحور ذات التفعيلات الكثيرة على القصائد الثورية عموما.

العينة الإحصائية: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي بجزأيه

النتائج الإحصائية:

1- القصائد:

القصائد	عددها	نسبتها
العمودية	190	%73.92
الحرة	66	%25.68
النثرية	1	%0.38

---

(148) -محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 393.

(*) -قمت بهذا العمل الإحصائي بالتعاون مع الأستاذ المشرف.

2-البحور:

البحر	عدد القصائد	النسبة
الكامل	88	%34.24
الرمل	40	%15.56
البسيط	24	%09.33
المتقارب	21	%08.17
الرجز و الوافر	17	%06.61
الخفيف	16	%06.22
إضافة إلى بحور أخرى كالسريع، والخبب، والطويل والمجتث، والمسرح بنسبة: 19.84 %		

وفي قراءة أولية للجدولين -يمكن إسقاطها على القصائد المجموعة عن الرمز الثوري جميلة بو حيرد- نقرّ بان الشعر الثوري يقتضي إيقاعا مدويا، لابد أن يكون خليليا، ذو وزن موحد، وقافية مضطردة، وهو ما يفسر قلة القصائد النثرية، وبدرجة اقل القصائد الحرة.

كما اتجه الشعراء إلى الأوزان المعروفة في الواقع الشعري الحديث، معتمدين على شهرتها، ووقعها المألوف، للتأثير في الجمهور المتلقي، مولين لبعض البحور المهملة، أو قليلة الانتشار كالرجز والخبب بعض الأهمية التي كرّست وجودها في خارطة الشعر الحر الجديد، وقد

كتب شاعر من ذوي الوزن الثقيل في الساحة الشعرية المعاصرة والحديثة(*) قصيدته في "جميلة بوحيرد "على وزن الخبب.

وبالعودة إلى القصائد المجموعة عن "جميلة" نلحظ أن بحر "الكامل" يحتل حصة الأسد، ليليه بحر "الرمل"، فباقي البحور الأخرى، ونلمح تصرفا في عدد تفعيلات البيت، مع إعادة ترتيب الأبيات في شكل مقاطع على غرار ما رأيناه سابقا مع قصيدة الشاعر "بدر شاكر السياب"، وما سنراه مع شعراء آخرين مما يشكل ظاهرة قي شعر المجموعة. يقول الشاعر "ضياء الدين الحاقاني" الذي ينقص تفعيلة من بحر الرمل:

(....) لي أنا للسالكين الدرب للماضين في العهد الوثيق

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلان

جرح كفيك و كفيها انطلاقات لدنيا من بريق(149)

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلان

وينسج الشاعر "صالح الظالمي" على منوال "الحاقاني"، مستحضرا أربع تفعيلات فقط من بحر الرمل (مجزوء الرمل):

كبلوها، أوثقوا اذرعها بالقيد قسوا

فاعلاتن / فاعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن

حملوها كل ما يرهقها همّا، و بلوى(150)

فاعلاتن / فاعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن

وإلى جانب طول البحر في المقطع السالف، يبرز صخب الألفاظ، وقوة القافية الجهورية بما يمنح صدى أقوى للرمز الثوري "جميلة".

فالشاعر يبدو وكأنه ينتقي ويتخيّر الألفاظ والقوافي الصارخة: كبلوها / اوثقوا /القيد / قسوا / حمّلوها / يرهقها / همّا / بلوى ...إلى جانب تكرار حرف " القاف " الصائت، ذي الوقع الحاد، بما يتواءم والحالة النفسية للشاعر، وبما يعود بالقوة على الرمز الأعلى "جميلة"، فاعلية

(*)-نقصد" نزار قباني " في قصيدته " جميلة بوحيرد" .

(149)-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص43.

(150)-نفسه، ص20.

الأصوات تتجلى «**في قدرتها على إضافة "طبقة" دلالية -إن جاز التعبير- من خلال "الطبقة" الصوتية، وهي في ذلك كأنها إيماء مكثف، يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنها لذلك معنى فوق معنى...**» [151].

ومن أحسن المقاطع التي يتضافر فيها البحر، واللفظ، والقافية لتشكيل صورة إيقاعية ذات صدى قوي، بل و مرعب للرمز الثوري "جميلة"، أبيات للشاعر عبد الصاحب ياسين الذي يختار بعناية الألفاظ القوية، والأصوات الصارخة المجهورة والانفجارية، والقافية الهمزية **المردوفة الموصولة** بإلف المدّ، يقول:

ناجي الملال وسامري الظلماءا *** **وتقبّلــي مهجا دميــن عزاءا**

وهبي نهــارك للدجى في هوة *** **ســوداء تزخر بالرؤى سوداءا**

يظللن من خلل الظلام مقاصلا *** **تعلو و تهبط في الدجى حمراءا**

وحفــائرا غبــرا فواغر تبتغي *** **جثثــا تمــون بطونها الجوفاءا**

وجماجما جضد الفناء عظامها *** **وحشــا الترابُ شدوقها شوهاءا**

ومحــاجرا ذهب البلى ببريقها *** **فخبت وبــدّل نورهــا ظلماءا**[152]

فالحروف الانفجارية كالدال، والقاف، والضاد، تتنوع بشكل فنّي على مدى الأبيات، وهي كأصوات شديدة الوقع، تستجيب لطبيعة الموضوع من جهة على اعتبارها محاولة من الشاعر لإبراز الغضب، ورسم الصورة السوداء التي تلف الرمز الثوري من جهة أخرى، تتخلل كل هذا وحدة شعرية تسير الأبيات التي صبها الشاعر في قالب **الكامل**، فالظاء مثلا في لفظ "الظلماء" أو في لفظ "الظلام" أو في "العظام" غير الهاء المهموسة في "هبي" ونهار "وهمسة"، فهاتيك تعطي وقع القوة، والعمق الذين ينبعان من صعوبة نطق " الظاء وثقلها على السات، بما يخدم المعنى السوداوي الذي يبتغيه الشاعر وهذه، تركن إلى الهدوء، والسلام الذي لا يكاد يبين لمحاصرة الأصوات الانفجارية والصارخة له، تماما كما يحدث مع الرمز "جميلة" في الواقع غير الشعري.

كما لا يمكن تجاهل ظاهرة أخرى طغت على شعر شعراء الخمسينات، يتبعون في ذلك الجيل الذي سبقهم إلى خلخلة الأوزان الخليلية، غير أن هذه "الخلخلة" لا تعني الخروج التام على العرف الشعري التقليدي، ولكنه من باب الأخطاء الإيقاعية التي تفرزها التجربة الشعرية المتسرعة

---

(151) -رجاء عيد: لغة الشعر، ص10.

(152) -عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص110.

التي لا تمنح الشاعر وقتا كافيا للتنقيح أو التصحيح، فعلى مستوى الشعر الثوري عامة، نلحظ قصيدة الجزائريون[153] مثلا للشاعر "إبراهيم خطاب الزبيدي" تملؤها الأخطاء العروضية، حيث تتردد تفاعيلها بين الرمل، والكامل ،(فاعلاتن) و(متفاعلن)

أما على مستوى القصائد التي قيلت في "جميلة بوحيرد"، فنلاحظ اختلالات عروضية واضحة في بعض القصائد، ومن ذلك قصيدة "جميلة" للشاعر شفيق الكمالي فهي من بحر الرجز في عمومها، مع بعض الكسور، غير أن سطرها الأول من بحر الكامل حتما، يقول الشاعر:

هي لن تموت فخولة **متفاعلن/ متفاعلن**

لما تزل **مستفعلن**

(...) حمامة سجينة **متفعلن/ فعولن**

ما أروع السجينة[154] **مستفعلن/ فعولن.**

ومن مثل هذه الأخطاء العروضية ما ورد في قصيدة "إلى كل جميلة في فلسطين" للشاعر "ضياء الدين الحاقاني"، فالبيتان الأول والسادس مكسوران، لا يستقيمان مع وزن بحر الرمل (فاعلاتن)، يقول الشاعر:

البيت الأول: أخت جميلة عيناك و عينا أختك الكبرى طريق

؟؟

لي أنا للسالكين الدرب، للماضين في العهد الوثيق

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلان

البيت السادس: لطال المجد التاريخ يا عز القبيله[155]

؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

وفي الجانب الآخر، يقف بعض الإبداع الذي يستحق الإلتفات إليه، و من ذلك هذا "اللحن الداخلي" الذي أحدثته القافية الداخلية التي تموقعت بحسب انفعالات الشاعر في أول السطر الشعري بدل آخره كما هو معتاد، يقول الشاعر "نجيب سرور":

---

(153) -نفسه، ج 1، ص195.

(154) - عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص08.

(155) -نفسه، ص43.

غفرانك إني لا أملك إلا شعري

وعذابا ينهش في صدري

والحمى...و الحزن الضاري

وسعاري في يوم الجمعة(156)

أردنا من تلميحنا إلى هذه الظواهر، إبراز السعي الحثيث لشاعر الخمسينيات إلى الخروج عن الموروث الشعري العربي، محاولا منح قصيدته روح الجدة، و الحداثة، وهو ما لا يتأتى بخلخلة الوزن على النحو الذي رأينا، بل عن طريق ترك العاطفة تتحرك و التريث في ترجمة هذه العاطفة أبياتا أو سطورا شعرية، و ما كثرة الأخطاء الإيقاعية في الشعر الثوري إلا نتيجة التمثل السريع للتجربة، و هو ما يؤكده **علي شلش** في نقده لمجموعة شعرية اتخذت من "جميلة بوحيرد" مادتها، يقول: «**لازلت أؤمن بأن التمثل السريع للمناسبة أو التجربة لا ينتج إبداعا ناضجا وعى التجربة وشملها(...) و هذا التمثل السريع أيضا لمأساة جميلة هو الذي جعل معظم أشعار هذه المجموعة سريعة غير ناضجة(...) يترتب على التمثل السريع، وقوع الشاعر في الأخطاء، والتناقضات(...)أعود فأقول إن التمثل السريع للأمور ليس يعني شيئا سوى الضرر...إن التمثل السريع هو الذي يؤدي إلى التقرير، والصنعة والخطابية والتجريد، وكافة أمراض القصيدة الجديدة**»(157).

ونخرج أخيرا من هذا المبحث بثلاث نقاط هامة:

***أولا**: أن القالب الشعري التقليدي يشكل حصة الأسد قي الشعر الثوري، وأن القالب الحر الذي رفد موضوع جميلة يكاد يكون قالبا تقليديا، عموديا، معاد التشكيل فقط، لا فضل للشاعر فيه سوى فضل إعادة بناء شكله بما يتواءم ومسمى الشعر الحر، ولكن ثيابه، وحلله تصب في خانة البحر القديم، والتفاعيل التقليدية، والقوافي القوية التي هي من سمات القصيدة القديمة عموما، ومرد ذلك ربما، رغبة الشاعر في ستر الروح الخطابية التي تطفو على سطح سطوره بضجيج الموسيقى، وصخب الألفاظ.

***ثانيا**: أن البحور التامة، والأوزان الطويلة، والقوافي الجهورية، والأصوات الصارخة مجتمعة تشكل صدى إيقاعيا للرمز الثوري"جميلة"فيما يشبه "حفيف الرمز" وأصداءه البعيدة، وغالبا

---

(156) -مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، ابريل1958، ص19.

(157) -مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الخامس، ايار(مايو)، ص55، 56.

ما تفرض طبيعة الموضوع، وجو الحدث، إيقاعا يساعد ويساهم في تعزيزها وإبرازها، ولا يتم ذلك بطريق التكلف والتصنع، والتشدق في اختيار الأصوات، والكلمات، ولكن عن طريق التمثل الصادق للتجربة، حتى تخرج خلقا إبداعيا يحمل سمة الصدق، التي تفتح لها أبواب القلوب.

*ثالثا: أن محاولة الخروج عن الوزن التقليدي، بكسر بعض قواعد النظام الإيقاعي(كما رأينا في نماذج متعددة)، لا يمكن إلا أن يفسر بالروح الثورية الطاغية لدى الشعراء، وظروف الكتابة الثورية التي لا تسمح بالتنقيح، والتحكيك غالبا، والتي تعد من إفرازات التمثل السريع للتجربة الشعرية، ومعاصرة الشاعر للمناسبة أو الواقعة الثورية.

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى

- عز الدين إسماعيل -

III-الصورة الشعرية، و بناء الرمز المرّكب

1-مفهوم الصورة الشعرية:

من أهم الميزات التي يفضل بها النص الأدبي ــ شعرا كان أو نثرا ــ النص العلمي، ميزة الصورة الفنية، لما تمنحه للنص من قوى خفية تسحر عيون المتلقي، و تملك لبابه، ولأجل ذلك، كان "**إنشاء الصور الفنية التي يبرز فيها من خلال الخاص والفرد ما هو عام ومحتمل وضروري، يتطلب من الكاتب عملا معرفيا عظيما، و خيالا مجنحا، و قوة تخيل مبدع فإذا كانت مهمة المؤلف العلمي التحدث عما كان أو عما هو كائن، فان المؤلف الأدبي يتحدث عما يكون دائما أو عادة في العالم**»[1].

ولان قيمة "الصورة" في العمل الأدبي لا تخفي، فقد تعددت مفاهيمها، وتشعّبت آراء النقاد في تعريفها، فالناقد "ازراباوند" يرى أنها «**تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن، وهي توحيد لأفكار متفاوتة**»[2]، «**إنها تقديم مركب، تعطيك لحظيا ذلك الإحساس بالتحرر المفاجئ، و ذلك الإحساس بالتحرر من قيود الزمان والمكان، وذلك الإحساس بالنمو المفاجئ، الذي نجده في حضرة روائع الفن العظيمة**»[3].

وإذا كان "عبد الملك مرتاض" يرى أن الصورة «**هي شيءٌ يجنح نحو تقريب حقيقتين مبتاعدتين**»[4]، فان هذا الشيء أكثر تحديدا عند الناقد الحداثي **نعيم اليافي** حين يجعلها «**وحدة تركيبية معقدة تتبأّر فيها شتى المكونات: الواقع والخيال، اللّغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم...الخ يتناسج الجميع ويتشابك، ليؤلف "التوقيعة" أداة الشعر الرئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيته وتجسّده خلقا معبّرا وسويّا**»[5].

ويؤكد هذا المعنى **إبراهيم أمين الزرزموني** حين يعتبر الصورة الفنية «**استدعاء للألفاظ،**

---

(1)-فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1981، ص 23.

(2)-رينيه ويليك واوستن وارين: نظرية الادب، ص 195.

(3)-السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 90.

(4)-عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص49.

(5)-نعيم اليافي:أوهاج الحداثة، ص 174.

والعبارات، والحقيقة، والخيال، والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه»[6].

وهذا يعني -فيما يعنيه- أن الصورة الشعرية لم تعد حكرا على التشبيهات، والاستعارات، والمجازات فقط، بل أصبحت مركبا معقدا يشمل كل ما له علاقة بالخيال، والحقيقة، والموسيقى والأصوات...، ولم تعد الظاهرة اللغوية كل أساس الصورة، بل صار «**للفكر الذي تجسده دور ومعنى ودلالة، وللخيال الذي تتخلق في رحمه مهمة، وفاعلية، وللإيقاع الذي تشارك في صنعه حيز ومكانة، وللإحساس أو الانفعال الذي تصدر عنه أساس وسبيل»**[7].

2- علاقة الرمز بالصورة، وأهم الفروق بينهما:

إن شساعة الأشكال الفنية التي تحتويها الصورة الشعرية، تجعلها تقترب من الرمز حتى لا تكاد تميز عنه إلا بنصيب كل منهما من التجريد و التركيب، ورغم أن نقطة الانطلاق في عملية التصوير والترميز، واحدة، على اعتبارهما يرتكزان في جوهرهما على «**نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله والرمز وما يوحي به**"[8]، إلا انه وفي الوقت الذي تظل فيه الصورة «**على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها "طبيعة" منقطعة، مستقلة بحد ذاتها..»**[9].

ولهذا، بينما تبقى الصورة على قدميها من الحسية والمحدودية، يتوق الرمز إلى الخروج عن المألوف، والمنطق، وهذا الذي يمنحه قوة الإيحاء، ويفتح لمتلقيه فضاءً أرحب للتأويل.

وعلى الرغم من هذا الاختلاف الجوهري في ماهية الصورة والرمز، إلا أنهما –كحال الرمز مع الاستعارة- يندغمان، بحيث ترق بينهما الحدود، وذلك إذا ارتقت الصورة من محدودية الحسية إلى مستوى التجريد في الرمز، أو هبط الرمز من علياء التجريد إلى جمال الحسي في الصورة.

3- الصور الثورية الجزئية، وبناء جميلة بوحيرد رمزا ثوريا مركبا:

إذا تجاوزنا النظري إلى ما هو عملي، ألفينا الجزء الأكبر من القصائد التي بحوزتنا نتاجًا

---

(6)- إبراهيم امين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 100.

(7)- نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، ص 175.

(8)- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص140.

(9)- نفسه، الصفحة نفسها.

لجيل لم تصبه –في الغالب- لَوْثَة "المذهبية" فلم يلتفت إلى "الرمزية" كمذهب، بل اكتفى منه ببعض تقنياته، التي تستوقفنا شذرات منها يصحٌ أن نسِمها بالعفوية، يتمخض عنها الشعور في لحظات الانفعال وتخضع «**لمنطق الواقع الداخلي الممتد عبر حركة النفس وخيالها الخبيء**»[(10)]، رغم أن هذه الشذرات مصبوبة في قالب تقليدي، سبق أن ألمحنا إلى بعض أسبابه في ما مر من فصول.

على أن أهم ما في هذه القصائد –التي تحتوي لمحات رمزية– أن صورها لا تستَقلٌ بذاتها عن باقي الصور، بل تتكاثف فيما بينها لتشكل صورة الرمز الأكبر "جميلة بوحيرد"، وهذا ما يمنح القصيدة جمالها، ويعطي الرمز الأكبر قيمته، ويؤكد دوره المحوري في النص.

ولأن "جميلة بوحيرد" رمز ثوري، قبل أن يكون رمزا شعريا، فإن من البديهي أن تكون الصور الرمزية المتناثرة في القصيدة تحمل -أيضا- طابع الثورة، والتمرد، وقد تخرج عن الأعراف، والمتفق عليه لخضوعها لـــ: **تراسل معطيات الحواس**[(*)] أو ما يطلق عليه أيضا: **بالصور المتراسلة**[(**)] وهذا تدعيما لصورة الرمز المحوري الأعلى، وتأكيدا على قيمته كما قلنا.

ومن مثل ذلك، هذه الصورة القاتمة التي تحتوي صورًا جزئية تزيدها قتامة، تؤكد على قيمة الرمز الثوري الأكبر "جميلة بوحيرد"، وتضخم من تضحياتها، ومن هول مصيرها، يقول "عبد الصاحب ياسين" حاشدا صورًا رمزية تٌزاوج بين الثورة والظلم:

ناجي الملال وســامري الظلمــاء *** **وتقبلي مهجا دمين عـــــزاءا**
وهبي نـهارك للدجى في هـــوة *** **سوداء تزخر بالرؤى ســوداءا**
يظللن من خلل الظلام مقاصـــلا *** **تعلو وتـهبط في الدجى حمراءا**
وحفائرا غبرا فواغر تبتغـــــي *** **جثثا تمون بطونـها الجوفــــاءا**
وجماجما خضد الفناء عظامهـــا *** **وحشا التراب شذوقها شوهاءا**
ومحاجرا ذهب البلى ببريقهــــا *** **فخبت، وبدل نورها ظلمــــاءا**
وترقبي في كل همسة عابــــــر *** **صوتا يروّع وقعه الارجــــاءا**
هو صوت الجلادين...لم يتعهدوا *** **إلا رقابا قطعت، ودمــــــاءا**[(11)].

والأبيات كما نرى "مقدمة" تبرز أو توطيءٌ للقصيدة ككل، وهي حبلى بالصور الرمزية

[(10)]- رجاء عيد: لغة الشعر: ص 183.

[(*)]-انظر: محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص134، 135

[(**)]-انظر: نعيم اليافي: اوهاج الحداثة، ص210.

[(11)]- نفسه، الصفحة نفسها.

المتناثرة التي تبين عن جو نفسي مخنوق تنعكس عليه ملامح الواقع الأسود: فالمهج دامية، والدجى الأسود، يزخر بالرؤى السوداء، وخلل الظلام مقاصل، والجثث المبقورة البطون، والجماجم والعظام المملوءة ترابا بعد إذ كانت تعج دماءًا، وحياة، والمحاجر التي خبا فيها نور الحياة، والرقاب المقطوعة، والدماء.... كلها صور "مرعبة" لواقع تعيشه البطلة ويسمو بها إلى مصاف الرمز الثوري الذي يستحق الخلود، ويهبط بالجلاد الذي تسبب في رسم هذه الصورة السوداوية إلى أحقر درجات الحقارة.

وتكاد تكون الفكرة نفسَها، التي انطلق منها الشاعر "حسن فتح الباب" في رسم صورته عن جميلة بوحيرد، إذ تتناثر الصورة الرمزية الجزئية في تناسق، وتتوحد في تناسب، لتعود ظلالها في الأخير إلى رمز أكبر، وصورة أشمل هي صورة البطلة المجاهدة، يقول:

لم تغف في الظلماء عين	والليل يسهد العيون
لم يطرق الأفاق لحن	ودق باب السجن عاصف جموح
الكون لفه السواد	كأنه سواعد الجموع
و ضم شمله السهاد	تصيح كالرياح، كالرعود
لا ومض و الرياح في الظلام	تطيح كالشلال بالقيود
تفور بالأنات كالضرام	تحطم الجليد
حرائق في السكون	وتشعل الحريق في الجلاد
تنهار في الأغوار كالحصون	(...) أوفى جرىء الخطو رائع الجبين
(...) الكون لفه القتام	يطل من عيون الزاحفين
وأورقت غمائم الأحلام	(...) نمت على خطاهمو جداولا بيضاء
تخضل في الجفون	وغاب وجه الغائل الكئيب... [12]

فإلى جانب الصور المتعارف عليها كالكناية مثلا في قوله **لم تغف في الظلماء عين،** والاستعارة في **لم يطرق الأفاق لحن،** فالمقطع يحتوي صورا أخرى تزيده جمالا، وتُبرز بطريقة

---

[12] -مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الرابع، أفريل 1959، ص 16.

غير مباشرة، قيمة الرمز الأكبر ومحور القصيدة، ومحركه، ومن هذه الصور، ما يعرف بـــ"صور المثنويات اللغوية"، وهي التي يعرفها نعيم اليافي بأنها «**تلك التركيبات اللفظية التي تصاغ بشكل ازدواجي يجمع أو يوحد في علاقة تضادية أو جدلية بين النعت والمنعوت، الاسم والصفة، المجرد، والمادي، المحسوس والمحسوس**»[(*)][(13)].

فالشاعر يجمع المتناقضات، كما في قوله: حرائق من السكون، غمائم الأحلام..، ففي الصورة الأولى مثلا، يربط الشاعر ما لا يرتبط منطقيا، فالحريق رمز الاشتعال، والحركة، وهو ما لا يمكن "منطقيا" ربطه بالسكون، الدال على موت الحركة، وتباثها، وتوقف الفعل –أيّ فعل- !!.

وفي آخر المقطع صورة أخرى خارجة عن المألوف، جاء بها الشاعر ليمحو "السواد" الذي رصف له الكثير من الصور، تأكيدا منه على أن الصفاء والبياض والنقاء والخير بصيغة تشمل كل هذا، غالب السواد والظلام والحقد والشر، مهما يطل الأمد، وذلك ما جعله يلون الجداول الزرقاء بالبياض. ولا حاجة لنا إلى القول بان السواد رمز لفرنسا، وأن البياض والنقاء تمثلهما جميلة الرمز.

والمعروف أن اللعب بالألوان، من أهم خصيصات الشعر الرمزي، لأن الشاعر يلون الأشياء والأكوان، والأجواء بلونه هو، لا بلونها كما هي، يلونها بشعوره لا بعينيه !!.

ورغم أن هذه الخاصية ليست بالكم أو بالكيف الذي يجعلها ميزة في شعر المجموعة، إلا أننا نلمح شذرات منها، هنا، وهناك تزيد من جمال القصيدة، لخروجها عن المألوف من جهة، ولأنها تصبغ الحدث بشعور الشاعر، وترفع من حرارة تأثره به وتأثيره فينا، ومن هذه "اللمحات اللطيفة" قول الشاعر "حسن البياتي" ملونا ضحكة جميلة بوحيرد باللون الأخضر الذي له تاريخ طويل مع العرب، إذ كان لون راية الرسول ρ، وحمل مع الزمن رمزية دينية مرتبطة بالإسلام والمسلمين- يقول:

هي ضحكه

حرة النبرة

خضراء

نبيـــــلة[(14)]

(*)- كذا في الكتاب، و الصحيح: اللامحسوس، لا المحسوس.

(13)-نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، ص 213، 214.

(14)- عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 308.

أما الشاعرة "حياة النهر" فتستحضر صورا ملوّنة أخرى، تقول:

(...) **فإذا ما أطفأ المسعور شمعه**

(...) **فإذا ما سفكت حربته الحمراء**

أحلام الصبايا

وأحالت كفه السوداء

أشلاء الضحايا

(...) **فغدا نحصد منه ألف نبعه**

(..) **لن تموت الثورة الحمراء**

لو ماتت جميلة[15]

ويقول **سعد إبراهيم قاسم**:

(..) **هم أوقدوها فتنة سوداء عارمة اللهيب**[16]

أما **الشاعر صادق الصائغ**، فيلون الريح باللون الأخضر !!، يقول:

الريح الخضراء تعود تغني يا أحباب[17]

وتتفق معه **صبرية الحسو**، حين تلجأ إلى اللون الأخضر أيضا، لتلون الجبل:

وفي الجبل الأخضر اللاهب

ملايين تهتف: عاشت جميلة[18]

ومن ذلك أيضا قول الشاعر "عبد الوهاب البياتي":

يا جميلة

إن ثلجا أسودا

---

(15) - عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 363.

(16) -نفسه، ص 430.

(17) -وردت القصيدة منقوصة في المصدر السابق، ولهذا نأخذ بالنص الكامل المنشور بمجلة الآداب، العدد الأول، يناير 1959، ص19.

(18) -الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 33.

يغمر بستان الطفولة

إن برقا أحمرا

يحرق صلبان البطولة[19]

ومن الصور الثورية التي تتكاثف لتشكل "جميلة" رمزا مركبا، تلك التي ضمها مقطع من قصيدة للشاعر "حسين بحر العلوم" تبدو كل صورة منها مكتفية بذاتها، لكنها في واقع العمل الإبداعي، تعمل مجتمعة على رسم صورة مكتملة الأجزاء هي صورة المرأة/ البطلة، فجميلة ليست إلا امرأة و لا يمكن نكران جمالها، ولكنها امرأة صنعت لنفسها جمالا آخر، وعظمة أخرى هي عظمة الفداء، وتلبية النداء، يقول:

عينــــان تنطلقـــان كالحمـــــم *** **وسواعد مفتولة الهمـــــم**

وفـــم يفـــح بكـــل جرأتـــــــه *** **لهب البيان كمنطق الخدم**

فكأنمـــا هـــو مدفـــــع زأرت *** **فيه الحروف زئير محتدم**

(...) تتهشم الأغلال عن يدها *** **خجلى فتلويها على القـــدم**

(...) القيدة يلوى بغير يـــــد *** **شبكت أصابعها على الألم**

والثـــأر نضاح السعير فـــلا *** **تخبـــو شرارته بغير دم**[20]

أما اللافت للانتباه، فهو أن نعثر على قصائد تعمل الصور الشعرية فيها، عمل الصور السينمائية التي تجمع بعملية " المونتاج"، لتخرج في شكلها الأخير –وقد كانت قبلٌ مفككة لا رباط يربطها و لا علائق تجمعها- قصة متسلسلة الأحداث، وفي غير نشوز.

ومن أمثلة هاتيك القصائد، قصيدة **في قافلة الأبطال** للشاعر **سليم الرشدان،** إذ يحشد الشاعر صورا في بداية القصيدة تصف "جميلة"، وبطولتها، وبسالتها، لتنتقل كاميراته إلى مشهد يصور المجاهدين الذين يتأهبون لأحدى المعارك الضواري، التي تواكبهم فيها جميلة كرمز روحي يستثير فيهم حمية العربي الذي يأبى الضيم، ويأنف الذل، ليركز الشاعر أدواته الفنية في الأخير، على مشهد المعركة، وأطوارها، وسجن جميلة أثناءها، ليؤكد في الأخير أن التاريخ وحده الفصل، لأنه لا يقبل الزيف، وهو الذي يحفظ بين جوانبه بياض الصحاف وسودها.

---

(19) -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 158.

(20) -الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 317.

ورغم أن أخذ مقاطع من القصيدة، لا يغني عن قراءتها كاملة –حيث تتبدى تقنيات التصوير السينمائي، وحركة الانتقال بين المشاهد والصور- إلا أننا سنأخذ عن كل مشهد بعض الصور، وهذه الصور المتناثرة، تسهم مجتمعة، ومرتبة في رسم صورة مركبة متعددة الأعضاء لرمز ثوري هو جميلة بوحيرد، يقول الشاعر:

أرأيتها، والغيد في النعماء ترفل بالحرير

تمضي تعانق مدفع الرشاش ينطق بالسعير

(...) المجد إن يذكر دليله

لم يلف غيرك يا جميله

دوى النفير فهز هامات الربى، و الليل أمسى

فتحفز الأبطال كالآساد، بل و أشد باسا

(...) وعلى شعابهم الطويلة

سارت تواكبهم جميلة

يا هولها من ليلة نكراء حالكة السواد

(...) وتقدم النفر القليل يخوض ميدان الجهاد

(...) ولدى الجراحات الثقيلة

كانت من الأسرى جميلة

(...) شمخت بقامتها النحيلة

(...) يا موطنا عبث العدو بساحته، و تحكما

ها نحن قد ثرنا، و جاهدنا، و أرخصنا الدما

(...) يا موكب الأحرار أقدم لا تروعه العواقب

كم تصنع التاريخ في مغداك وضاء الجوانب... [21]

---

[21]-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 440، 441، 442.

4-الصور السطحية أو صور "اللصوق اللفظية ":

إلى جانب ما مر بنا من صور، تطالعنا صور كثيرة أخرى، تتخذ حيزا لها كبيرا بين القصائد، وتلك الصور هي الصور التي تمتح من سطح الشعور لا من عمقه، وغالبا ما تجدها تتنفس في مناخ صحراوي كما يعبر محمد ناصر[*]، وما ذلك إلا لتغلغل الموروث الشعري العربي في أعماق الشعراء، وتقديسهم له-عن وعي أو عن غير وعي-، ولهذا تأخذنا صور كثيرة في قصائد المجموعة إلى جو الصحراء، والهوادج، والحروب الجاهلية التي كانت السيوف، والرماح أدواتها، بل ويستعير الشاعر –كما أشرنا في مبحث سالف- تشبيهات أسلافه، وكناياتهم، واستعاراتهم، ومن ذلك قول الشاعر سليم الرشدان:

يا شعلة البأس الفتي، وعزمة الليث المغامر

(...) يا صارمًا يهوي بنور الحق يمحو كل فاجر[22]

وقول الشاعر "جلال الحنفي":

صبـــرتن يـــوم البأس و قد نبـــــت * سيوف بأيدي قادة و كماة**

(...) وفي كل ساح ثار بالحرب نقعها * تثبتن عمر الله كل الثبات**[23]

أما الشاعر "صادق الصائغ" فيقول:

طيرت إليك فراشات الصبح حروف حنان

(...) وترف على هودجها الطارق أبوابا من ورد[24]

إن الشاعر يعيدنا إلى عصر كانت النساء تحمل فيه على الجمال، وتخبأ في هوادج تستر جمالها، وتحجب عنها عيون المتطفلين !!.

والصور من هذا النوع لا تعد ولا تحصر، تمتح جلها من مصدر واحد هو الموروث العربي القديم، حتى ليكاد يحصل الإجماع الذي يأنفه الإبداع !! .

---

[*]- أنظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، من ص 428 إلى ص 435.

[22]-عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، من ص 428 إلى ص 435.

[23]-نفسه، ص 270.

[24]-مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الأول، يناير 1959، ص 19.

وإذا أضفنا إلى هذه الصور، صور التشابيه "المتشابهة" !!، التي يكررها شاعر من شاعر، عرفنا مدى تغلغل صور القدماء في شعر الخمسينيات، من ذلك قول الشاعر **أيوب صبري عباس**:

أنا لبوة في جرأتي، وعن الشرى الأعدا أرد[25].

وقول **خالد الشواف**:

لهن الله من لبؤات غاب * يضار عن الضراغم و الشبالا**[26]

وقول الشاعر **شاكر جويد أطميش**:

والعرب في شرف الجهاد ضياغم * دون الحفاظ، و للحمى أكفاء**[27].

ولعل الذي قاله "عمر الدقاق" في نقده لأبيات من الشعر القومي، يصدق على ما مر بنا من أبيات، يقول الناقد «**فهذه الأبيات جميعا تلقي في الذهن معنى مجردا من الظلال والإيحاءات شأن الهيكل العظمي الذي يفتقر إلى بضاضة اللحم، وحرارة الدم**»[28].

والحقيقة أنّ على الشاعر أن «**يعبر عما يحسه هو في كل حالة يتناولها بعاطفته وخياله، ولا يصدر عن المعاني العامة المشتركة التي لا تمييز فيها بين شخصية، وشخصية ولا بين مقام ومقام (...) إن صدق التعبير عن الشعور الإنساني هو التجديد الحق الذي يعصم صاحبه من التقليد و المحاكاة**»[29].

ويكاد الشاعر "علي الحلي" ينفرد بشكل استثنائي عن باقي شعراء المجموعة -على تفاوتهم في الموهبة الشعرية، ومدى الإحساس بالتجربة الفنية– فيبدو في ثلاث قصائد كأنه شاعر رمزي، بأدق معنى كلمة "رمزي"، ومردّ ذلك كثرة صوره الشعرية، وتنوعها، فمن **الصور الحسية**[*]، إلى **الصور المتراسلة**[**] ومن **صور المثنويات اللغوية**[***] إلى **الثنائيات الضدية**[****]، يجمع الشاعر

---

[25] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 227.

[26] -نفسه، ص 381.

[27] -نفسه، ص452.

[28] -عمر الدقاق: نقد الشعر القومي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978 و ص 178.

[29] -عباس محمود العقاد: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ومنشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، (د.ت)، ص 38.

[*] -أنظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 56.

[**] -أنظر نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، ص 210.

[***] -انظر: نفسه، ص 214.

ما لا يجتمع، ويمنطق اللامنطقي.

وتعد قصيدته العمودية "قربان على طريق الشمس" –حسبنا- أقرب قصائده الثلاث على روح الموضوع، فهي تفضل قصيدتيه "الحرتين" من حيث صدق التجربة وعمقها، وحسن تركيب الصور الرمزية المتناثرة، بعكس حشده العشوائي، والكثير لها في القصيدتين الحرتين، وسنعرض فيما بعد لهذه الظاهرة.

يقول من قصيدته "قربان على طريق الشمس":

(...) أختاه جلاد السَّنَاعَفـــــِـنُ * ما أنفك من بلواه يحتطـــــــــب**

(...) لن نستفيق على رؤى سأم * حسب الفداء بأننا عـــــــــرب**

جرح الحياة نريقه شفقـــــــا * يفترٌ مذموما، و ينسكـــــــــب**

(...) سنهد صرح الرق محترقا * وتئن من تـــــابوته ... الحقــبٌ**

أختاه أعداق اللظى انفجـــرت * والليل في وهدان ملتهـــــــبٌ**[30]

ففي كل بيت من أبيات المقطع صورة رمزية «**تقوم أساسا على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس و استعارة المادي للمعنوي، والتكنية بالمنظور عن اللامنظور أو العكس**»[31].

فـــ "**جلاد السنا**" و "**رؤى السأم**" و "**جرح الحياة**" و "**صرح الرق**" و "**أعراق اللظى**"... صور رمزية تمنح القصيدة كثافة تبتعد بها عن داء التقرير، وسطحية السرد المباشر أو رتابة الوصف الآلي للحدث، وهذا ما يرتفع بدوره بالرمز الثوري "جميلة بوحيرد".

أما قصيدتاه الأخريان، "من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي" و"من جان دارك إلى جميلة بوحيرد" فتختلفان عن قصيدته الأولى كما قلنا من حيث كثرة الصور، وإن كانت قصيدته "من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي" أقل حدة في تخمة الصور من قصيدة "من جان دارك على جميلة بوحيرد"، ففي سطور شعرية تبعثها جميلة إلى نادية، صور رمزية شتى، يقول:

(...) من بساط النار تحتاش قرانا

[****]- انظر: حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص 196

[30]- عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 194، 195 .

[31]- محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 186.

وتذريها على أفق الفناء

من ينابيع الدم النزاف... من فجر العروبة

خلف أصوار الصموت

عبر قضبان المماليك، و أعداء رؤانا

(...) أبدا كالنور في مِحْجَر فجر

(...) ونشيدٌ ثائر الأصداء شهقة لحنٍ

نحن كنا في ضمير الخيلاء

أنجم البعث، وأقمارا على تيه سرانا

ورؤى أجنحة الثأر على نار مدانا[32].

فــ"بساط النار" و"أفق الفناء" و"ينابيع الدم " و"فجر العروبة" و"أصوار الصموت" و"قضبان المماليك" و"أعداء الرؤى" و"محجر الفجر" و"شهقة اللحن" و"ضمير الخيلاء" و"أنجم البعث" و"تيه السرى" و"أجنحة الثأر" و"نار المدى"..... وغيرها، صور رمزية جزئية، لا تعمل إحداها في استقلال ذاتي عن الاخرى، بل تتكاثف جميعها لتشكل صورة كبرى، هي صورة الثورة والتضحية كما رسمتها جميلة بوحيرد.

ورغم اكتظاظ القصيدة بالصور، إلا أن هذا يمكن هضمه إذا ما قورن "بالحشد العجيب" "لصور عجيبة" كثيرة في قصيدته الثالثة "من جان دارك إلى جميلة بوحيرد"[*]، فالقصيدة كان يمكن أن تكون "قصيدة رمزية" ذات إيحاء جميل، لولا الإسراف الذي ذهب بجمالها، ويكفي أن تقرأ القصيدة مرة واحدة، لتصاب -في شعورك- بتخمة تبعث على السأم، وهذه بعض السطور منها، يقول:

---

[32] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2 ص 205، 206.

[*] -القصيدة منشورة أيضا في مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد السادس و السابع و الثامن، حزيران، تموز، آب، 1958، ص22 ـــ 23.

أختاه... أنت تذكرين كيف يشرق الضمير

(...) في وحشة السجن، و غربة السجين

وشهقة الجوع، وساعة العذاب

(...)وما أزال في هوة العدم

(...)وفرحة المصير

(...) لكن روحي المقدس الطليق

يقتات من عصارة الصمود

(...) أذوب في غياهب العدم

(...)ومهجتي عصارة الندى

تهرع في مغارس الربيع

تشرب من مدامع الشموع

تسيل من محاجر الصباح

لتطعم الضمير في متاهة الضباب

حرارة الحياة

و رعشة الكفاح

لأنبل البشر

(...) أختاه يا مجرة الفداء

يا ألقا تحضنه نيازك السحر

في ملعب الخلود

في واحة الدماء

وأنت في معازف اللهيب

أغنية الفداء....للفداء

(...) و حين يحرقون جثة الأسير

وحين ينحرون عنق مقعد سجين

جرعة العذاب غصة القدر[33]

ففي كل سطر تقريبا تطالعك صورة ما، يجمع فيها الشاعر ما لا يجتمع، إذ يشرق الضمير ويشهق الجوع ويفرح المصير... وهكذا يسير خط القصيدة من البداية إلى النهاية، مارًّا بصور من مثل: مواقد الهجير / هوة العدم / عصارة الصمود / غياهب العدم / عصارة الندى / مدامع الشموع / محاجر الصباح / متاهة الضباب / حرارة الحياة / رعشة الكفاح / مخالب القدر / معاصر الجراح / مقابر السلام / مجرّة الفداء / ملعب الخلود / واحة الدماء / معازف اللهيب / / ثورة الهوان / مغارة الظلام / مشرق الحياة / عرائس الشمس / حورية القمر / منابع الصدى / شعل الحنين / حرق الشعور / تفتح الحياة / تلهب الشهب / نفحة الطموح / عالم مجنح / جمرة الدم /

---

[33] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2 ، من ص200الى 204 .

نكهة العرب / رشحة الجدار / خفقة السور / جرعة العذاب / غصة القدر / رحم الحياة...الخ

وهذه الصور -حسبنا- لا تعدو أن تكون **لصوقا لفظية** على حد تعبير **رجاء عيد** ذلك أن الصورة في حقيقتها ليست القدرة على تجميع الألفاظ ولا هي استعراض للعضلات الفكرية عن طريق التركيب و«**ليست الصورة تضخيم عاطفة بواسطة التعبير عنها بحشد من الصور أو إثارة مشاعر حادة، هناك فارق بين التهويل عن طريق ركام زاعق باللصوق اللفظية التي "تُصنع"، وبين استمدادا للتعبير من منطلق الأبعاد الفائرة في الضمير الإنساني العام مرتكزة على استثارة منسقة لمشاعرنا فيما يشبه توحدا شعوريا**»[34].

ثم إن كثرة الصور بهذا الشكل الفظيع، جعل الشاعر يُفلس مُعجميا، ما اضطره إلى تكرار الألفاظ ذاتها مرات عديدة، وهذا جدول يبين ما ذهبنا إليه:

اللفظة	السجن والأسر	الدماء	الفداء	البشر	الحياة	اللهب والشعلة	العرب	الشهيد	الرفاق/الظلام /الطريق
عدد تكرارها	07	05	07	07	05	07	04	03	03

قد يكون للتكرار[*] جمالياته التي لا تخفى، لكنه يصير من أسوإ العيوب حين يكون ملجأ الشاعر الذي لا يحسن توزيع صوره، والذي يرهق عقله، ونصه –بل وقارئه أيضا– في لصق الألفاظ على شكل "**مثنويات**" تفقد معناها لكثرتها.

ومما مر بنا يمكن الخروج بنتائج، أهمها:

-أن الصورة الشعرية من أبرز الأدوات الفنية التي يفرق بها النص الشعري عن أي نص آخر وهي في علاقتها بالرمز، ترتفع إلى مستوى عال من التجريد، والتكثيف، ما يرتفع بدوره بالقصيدة إلى مستوى الفن، ويبتعد بها عن رتابة التقرير.

-وعلى مستوى الجانب التطبيقي، تنقسم الصورة الشعرية في القصائد المجموعة عن جميلة إلى أنواع:

*فقد ألفينا نوعا منها، يحمل طابع الثورة، وأجواءها، وهذا النوع لا تعمل فيه الصورة مستقلة عما قبلها، وما بعدها، بل تتكاثف معا لتشكل صورة ثورية أكبر تستمد جزئياتها من جميلة

---

[34] -رجاء عيد: لغة الشعر، ص184.

[*] -أنظر فصلا عن التكرار وأغراضه لدى حاتم الصكر: مرايا نرسيس، من ص 142 إلى ص152

الرمز.

*كما صادفتنا أصناف للصورة، تجعلها ترقى إلى مصاف الصورة الرمزية الخارجة عن المألوف، والتي تصدر عن الشعور وحده، وذلك لاعتمادها على إحدى التكنيكات المعروفة في المذهب الرمزي، مثل: **تراسل معطيات الحواس** أو **اللعب بالألوان** أو **المثنويات اللغوية** أو **الثنائيات الضدية،** وقد رأينا لهذه الأصناف تأثيرات متباينة في شعراء المجموعة، ما بين مجيد، محسن، وحاشد راصف.

*كما صادفتنا ميزة أخرى، يمكن الادعاء بجدتها بالنسبة إلى سنوات الخمسينيات، وهي عملية "مونتاج الصور" التي يقوم فيها الشاعر مقام المخرج السينمائي، وتقوم الصور الشعرية مقام الصور السينمائية، وبديهي أن الفيلم لا يثير الإعجاب بصور مفككة أو بمشاهد لا رباط بينها، بل بتكاثف هذه الصور، وتآزرها بعملية التركيب، وكذلك الحال بالنسبة للصور الشعرية، التي لا تثير –ولا ينبغي لها أن تثير– في القارئ شيئا، إلا إذا كانت مترابطة، ومتسلسلة كحبات العقد، لا قيمة للحبة في ذاتها، بل بعلاقتها بما يجاورها.

*لنختم المبحث، بنظرة في نوع من "الصور الباردة" -إن صح التعبير– والتي تصدر إما عن سطح الشعور، فلا تلمس أغواره، ولا تصل إلى دهاليزه، وإما عن الموروث الشعري العربي، تستعير منه تشابيهه، و بيئته، و لباسه، تستحضر كل ذلك إلى عصر يختلف عنه في كل ذلك، وهي في كلتا الحالتين صور ميتة، نافقة، إن عند مبدعها و إن عند متلقيها، فالصورة، وإن كانت لا تخلق من عدم، فإنها «**في الوقت نفسه ليست الخمر القديمة في كأس جديد و كفى (...) و كذلك فإنها في الوقت نفسه ليست نسخا لفكرة أو تجميدا في لوحة لفظية، و إنما تعتمد على ما يشبه البث النفسي الرامز، يتعدى فيه الشاعر حدود المقارنة و المشابهة و السرف في الألوان الصاعقة أو الزخرفة اللفظية**»[35].

وهو ما تؤكده الناقدة الفلسطينية **سلمى الخضراء الجيوسي** حين تعتبر أن الصور التزويقية ليست «**جزافية في الشعر، بل إن لها دورا مهما تلعبه في بعض أنواع الشعر، إذ أنها بلا شك تصبح عبئا ثقيلا على الشعر الذي يتناول الموضوع المصيري الخطير وقضايا الإنسان الوجودية (...)، والصورة التزويقية في الشعر الجيد تؤدي خدمة أكبر من مجرد الزينة (...)، إن القصيدة المشحونة بالصور التزويقية لا تؤدي دورها الثوري، لأن القاريء ينشغل لمحاولة فك رموز صور لا تزيد عن كونها زينة ليجد في النهاية أن هذه الصور لا ترتبط بالمعنى الملتزم، وإنما**

---

(35) -رجاء عيد: لغة الشعر، ص184.

تزيد القصيدة عسرا و مشقة»[36].

"الشعــــــــــــر موسيـــــــــــــقى
ذات أفكـــــــــــــــــار"

[36]-محمود أمين العالم، وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر: دراسات وشهادات (تقديم: عز الدين إسماعيل)، نشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1998، ص 52 ،53.

المبحث الرابع: الإيقاع و الأصداء الرمزية

1-رحابة المفهوم الموسيقي:

إذا كانت "الصورة الشعرية" من أهم الميزات التي يفرق بها النص الأدبي عن أي نص آخر، فإن "الصورة الموسيقية" تعد من أبرز خصيصات النص الشعري، وهي التي تميزه عن سواه من أنواع الأدب الأخرى.

والحقيقة أن الفهم الحديث "للموسيقى" الشعرية لم يعد متقولبا في "الوزن" و"البيت" و"القافية" بل صارت "الموسيقى" أعم من هذا كله، وأشمل، فقد أضحت منظومة متعددة المفاصل، تضم "الوزن" و "الجرس"، وألوانا إيقاعية أخرى، وصار الوزن آخر ما يمكن أن يهتم له الناقد -والشاعر قبله- وآخر ما يمكن أن يقاس عليه نجاح قصيدة أو فشلها.

لقد صار للإحساس، ولطريقة ترجمة هذا الإحساس إلى كلمات، وأصوات، النصيب الأوفر في الرقي بالنص الشعري أو الهبوط به.

وإذا كانت هذه القيم أو القواعد النقدية الجديدة مطلوبة بإلحاح من قبل النقاد المعاصرين فإن شعراء الخمسينيات- ومن سبقوهم- كان لهم فضل المحاولة الأولى في ترسيخها، وهي محاولة، وإن كانت متعثرة الخطى، إلا أنها –ككل بداية تجديد أو ثورة على تقليد- تعد خطوة أولى على الطريق نحو الأحسن، والأكثر ملائمة للعصر.

ولهذا، سنصطدم في الشعر المجموع عن "جميلة بوحيرد"، بصور موسيقية شتى، تختلف باختلاف الحالات الشعورية لكل شاعر، وسنرى أن جزءا من القصائد معتلة الوزن، أو متذبذبة النغمة رغم سلسلة الولاء المتينة التي تربطها بالقصيدة القديمة.

أما غاية المبحث، فدراسة مدى إسهام العناصر الإيقاعية المدوية-التي هي من أهم موروثات القصيدة العربية القديمة- كالقالب العمودي، و الأوزان المجلجلة، و القوافي الجهورية، و الأصوات الصارخة، في تشكيل أصداء قوية للرمز الثوري " جميلة" بما يعيد إلى أذهاننا فكرة "حفيف الرمز"، و أصدائه البعيدة، لكن بعد أن نستحضر مفاهيم بعض عناصر الصورة الموسيقية

التي سنصادفها فيما سيليها من سطور.

أ-الوزن أو الموسيقى الخارجية:

يعتبر "الوزن" من أهم الأسس التي تقوم عليها موسيقى القصيدة العربية -والغربية على السواء- وإن خلخل مُنَظِرُو وشعراء "الشعر الحر" هذا الأساس، إلا أنهم أبقوا على مادة البناء الأصلية.

ويعرف "ريتشاردز" الوزن بأنه: «**الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى(...) وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن، يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه**»[37].

فالوزن من ثمة أداة مساعدة على استشراف الموضوع / الحدث، بواسطة " الإنتظام" الذي يميزه وهو أداة تهيئ المتلقي لاستقبال عوالم خيالية- جمالية – تبعده عن رتابة النثر، و تُدخل عقله "**حالة من الغيبوبة اليقظة**" كما يقول **ييتس**.

أما الوزن عند **كولردج** فـــ «**بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه الخميرة، لا تساوي شيئا، ومسيخة في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالقدر المناسب**»[38].

ذلك أن الوزن على اعتباره تكرارا "منتظما" لعدد من التفعيلات لا فضل له بذاته، بل بما يشحن به، من " أحاسيس" و ما يختزنه من مشاعر.

ولأنه تكرار لعدد من التفعيلات، فإنه ثابت، قار، لا يتغير، ولا مجال للإبتداع فيه، و«**الزيادة فيه ممكنة في الجانب الكمي فحسب**»[39]، والحقيقة أن الجانب "الكمي" في الوزن، والمرتبط بعدد التفاعيل، يحتمل الزيادة والنقصان، لا الزيادة فقط.

ب-الموسيقى الداخلية:

وتسمى الموسيقى الخفية أيضا، ذلك أنها كامنة في عمق القصيدة، في ألفاظها، وعباراتها

---

(37) -حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، دار الأندلس، لبنان، 1982، ص 159.

(38) -نفسه، الصفحة نفسها.

(39) - يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 294 .

التي تتكرر في تناسق، مٌشكلة "دندنات" نحسها ولا نراها، ندركها وتستعصي على قبضتها، كما تكمن أيضا في اتحاد مخارج حروف معنية، ذات رنين واحد وتلاؤمها، كما قد تكون «**عبارة عن أفكار تتقابل عن طريق التضاد أو التشابه أو التوازي أو غير ذلك من حالات الإزدواجية، وهذا ما يسمى بالموسيقى الفكرية، أو الرجع**»(40).

ولهذا، كانت الموسيقى الداخلية- الخفية- أشد فتنة، وتغلغلا في النفس البشرية، وأفضل سبيل ينتهجها الشاعر للتعبير عن المكنونات والدواخل النفسية، وهي بهذا تتجاوز رتابة الوزن والقافية، وجمودهما، بما تكتنزه من دفقات شعورية، فالموسيقى الخفية «**تنبع من انتقاء الألفاظ، ومدى ملائمتها، ومدى ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل، وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية، فهي تضفي حسن الأداء، وترابط الأفكار، وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبات القلوب**»(41).

وبهذا النوع من الموسيقى، يتباين الشعراء، ويتفاضلون، فإذا كان الوزن مجرد" قواعد" تحدد طريقة النظم، فإن الموسيقى الداخلية هي حِلْيَةٌ الشاعر التي يٌلبسها هذا النظم، ولا يتم له ذلك إلا بإيلاء اهتمامه للحركة، والصوت، وحتى "السكتة" التي تختزن أيضا نوعا من الإيقاع الغامض، المشوق، والإنتباه إلى الصوت في علوه، وانخفاضه أثناء الإنشاد الشعري لأنه رسول النفس المعذبة أو السعيدة، وبه تظهر هذه الموسيقى، أو تختفي.

ونتيجة لارتباط الموسيقى الداخلية بالذات الشاعرة والمتغيرة، كانت هذه الموسيقى أيضا غير ثابتة، ولا قارة، بل تحكمها وحالات الذات علاقة تعاكس طردي.

جــ- الجرس:

قد يكون شكلا من أشكال الإيقاع الداخلي، ويطلق لفظ الجرس على «**موسيقى الكلمات والحروف (لا البحور)، ويقصدون به وقع تلك الحروف والكلمات على الأذن، لا غير(...) ولا يدرك الجرس إلا عن طريق حاسة السمع، الأذن**»(42).

أما **حسين بكار** فيعتبر الجرس مخصوصا باللفظ فيقول «**والجرس اللفظي فضلة تأتي بعد الوزن والقافية، ويدخل فيها الجناس والطباق، وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام،**

---

(40) -يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 294، 295 .

(41) -أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، و النشر، الإسكندرية ، 2002، ص 103 .

(42) -شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 295 .

وتركيب الكلمات، وتخيرها، وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة»[43].

ويتقاطع مفهوم **حسين بكار** مع **موسيقى الكلمة** لدى **ابن الأثير** حين قرر منذ عصور أن **«من له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات، والطعوم»**[44].

والحقيقة أن مفهوم الجرس عند **حسين بكار** ينطبق على الإيقاع الداخلي ككل، لا على الجرس، ونحن نفضل تخصيص الجرس للأصوات لا العبارات أو الكلمات.

ويؤكد **ريمون طحان** أن اللغة العربية تتمتع بجرس خاص، يجعلها تجري مجرى الشعر **«وهي لغة موسيقية في تجانس أصواتها، قبل أن تتألف منها الأصول (نواميس مخارج أصوات الأصل، وقوانين التجانس والتنافر الصوتيين، عدم وجود ثلاثة أحرف من مخرج واحد في اصل واحد، لصعوبة ذلك على اللسان العربي) (...) ويبلغ الجرس ذروة تأنقه، إذا توفرت فيه مسحة موسيقية مبدعة، ومرهفة تجلت في بعض الشعراء الذين عرفوا كيفية استغلال الأصوات، واستنفدوا بها كافة طاقات الانفعال»**[45].

ويؤكد هذا المعنى **صابر عبد الدايم** حين يقول **«ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية، لا يتعمد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي، والإنسجام اللفظي تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب، المتمكن من أدواته اللغوية، والفنية، وصاحب الموهبة الحقيقية»**[46].

وتعد المفاهيم السابقة بحرا من محيط هائل من المفاهيم، إذ احتلت "الموسيقى" بأنواعها اهتمام النقاد، والشعراء على السواء، حتى أن التجديد الشعري اتجه أول ما اتجه إلى "الموسيقى"، محاولا أن يحررها من رتابة الوزن، وقسوة التفعيلة، وسجن القافية، مطلقا للشاعر عنان المشاعر،

---

(43) -حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، ص 197 .

(44) -ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (تق أحمد الحوفي، و بدوي طبانة)، ط1، مكتبة نهضة مصر، 1962.

(45) -ريمون طحان: الألسنية العربية، ج2، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص 125، 126.

(46) -صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص 28.

يشكل بها –وبها فقط- قصيدته، ولم تعد المشاعر تسرع لتصب في القالب، بل صار القالب آخر ما تهتم له المشاعر، وآخر ما تفكر فيه.

2-الإيقاع، وجميلة بوحيرد صدًى رمزيًا:

من البديهي أن الإبداع الشعري، لا يقاس بجمال "الصورة" وحدها، ولا بملاءمة الموسيقى للحدث وطربها، وكفى، ولا نجاحه وقف على ضخامة المعجم اللغوي وثرائه، وفقط، بل إن نجاح العمل الفني رهين كل هذه العناصر مجتمعة، وانهيار عنصر منها أو غيابه يعني بالضرورة انهيار النص كله.

ولأن ارتباط هذه العناصر هو ارتباط حيوي، فمن المنطقي إذن أن يلتحم المعجم الشعري بموسيقى النص، وإيقاعه، خصوصا وأن الظرف الذي تم فيه إيداع القصائد، التي هي موضوع تحليلنا، تحكمه عوامل شتى، لعل أهمها: طبيعة الموضوع في حد ذاته، فالرمز الثوري "جميلة بوحيرد" يستحضر بالضرورة معجما ثوريا، يزخر بألفاظ الثورة، والحرب، والقتل، والظلم، والنصر.... وما دار في فلكها، وقلما نعثر على قصائد "رومانسية" قيلت في هذا الرمز، إلا ما كان في بعض القصائد الشاذة، التي تؤكد القاعدة ولا تنفيها، وهذا مما يلقي بظلاله على الموسيقى بنوعيها الداخلي والخارجي، كما أن ارتباط قصائد الخمسينيات –خصوصا- بالقالب التقليدي القديم، كان له أبرز الأثر في إحداث اللحمة بين اللفظ، والإيقاع حتى لتسمع صدى الدوي، و تحس ضرب السوط، وتستشعر الليل الثقيل الطويل.... تنطق بذلك كله، حروف الكلمة، وعلاقتها الجوارية بما يسبقها ويلحقها، وقصر الفواصل أو طولها....

ولن نخرج عن الموضوع بالتدليل على علاقة الحروف بالحالة الشعورية أو علاقة البحور بذلك، لأنه مبثوث بتفاصيله في مؤلفات شتى، ولكننا سنحاول التمثيل لهذا بقصائد تبرز فيها "جميلة" رمزا ثوريا تتوزع أصداؤه -هذه المرة- إيقاعا، وموسيقى منبعه اللفظ، والحرف والوزن.

إن القسم الأكبر من قصائد المجموعة مبني على هيكل عمودي تقليدي بحت، بسبب اتكاء الشعراء على صخب الألفاظ، وضوضاء الموسيقى بما يتواءم والمضامين الثورية التي يصدرون عنها.

أما القصائد "الحرة"، فإن نجت في بعض أجزائها من داء التقليد المقيت، وحمى الارتباط المرضي بالمنوال الشعري القديم، فإنها تستكين في البعض الآخر إلى الداء عينه، ويمكن لنا

التمثيل، بشعر شاعر كان أول من دعا بل أول من طبق -فيما يجمع عليه أغلب النقاد- نظرية الثورة على الشعر القديم وأوزانه، ذاك هو "السياب" الذي تبدو قصيدته "الحرة" موزونة مقفاة في معظم أجزائها على المنوال التقليدي.

ويمكن ببساطة، إرجاع قصيدته، قصيدة عمودية، تامة الوزن، وإن كانت ترتكز إلى نوع من القوافي المتبادلة، والقصيدة من بحر "السريع" الذي لحق تفعيلته الأخيرة: "**مفعولات**" "الكسف" و"الطي"، فهي مكسوفة مطوية في عموم القصيدة، وسنمثل لهذا، بالمقطع الأول من القصيدة، وبمقاطع الختام منها، يقول الشاعر:

لا تسمعيهـــا، إن أصـــواتنا *** تخزى بها الريـــح التـــي تنقلُّ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن   **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

بـــاب علينا مـــن دم مقفـــلٌ *** و نحن في ظلمائنا نســـــــألُّ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن   **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

من مات، من يبكيه، من يقتل؟ *** من يصلب الخبز الـــذي نـــأكلُّ؟

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن   **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

نخشـــى إذا واريـــت أمواتنـــا *** أن يفزع الأحياء، مـــا يبصرونْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن   **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

إذ يقفر الكهف الـــذي يأهلونْ *** إن عربد الوحش الذي يطعمونْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ   **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

من أكبد الموتى، فمن يبذلُّ؟

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) الله، لولا أنت يا فاديه * مـــا أثمرت أغصاننا العـــارية**

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن   **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

أو زنبقت أشعارنا القـــافية *** إنـــا هنـــا فـــي هـــوة داجيـــة

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن   **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

ما طاف لولا مقلتاك الشعاعْ *** يومـــا بها نحن العراة، الجياعْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ		**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
لا تسمعي ما لفقوا، ما يذاعْ	***	مـــا زينوا ما خط ذاك اليراعْ
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ		**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
إنا هنا كوم مـــن الأعظـــم	***	لـــم يبق فينـــا من مسيل الـــدم
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن		**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**
شيء نروي منه قلب الحياةْ	***	إنا هنـــا موتى، حفاة، عراةْ[47]
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ		**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

فـــ"السياب" لم يفعل في تجديده، إلا أن أعاد رسم المقاطع، وجعلها تبدو في قالب "الشعر الحر"، والحقيقة أنها –وهي هكذا في شكلها التقليدي- تبدو أحسن حالا، وأليق للتدليل على صخب الألفاظ، و"السياب" من الشعراء القلائل الذين يحسنون ترجمة مشاعرهم شعرا، بحيث تبدو ذبذبات الحالات النفسية على الورق، و هو ما نراه في قصيدته عن "جميلة" التي تقصر مقاطعها، وتطول تبعا للحالة الشعورية للشاعر وقد يعترينا بعض العجب، حين نجد "السياب" يصرّ على تكرار الوزن نفسه بالزحافات والعلل نفسها تقريبا في جل القصيدة، وهو حين يريد تمثيل عواطفه، وإبراز تأثره، وإحساسه بمأساة البطلة المعذبة، يصب مشاعره في قالب تشكله المقاطع الشعرية القصيرة والسريعة، ويقول:

يا أختنا المشبوحة الباكية	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**
أطرافك الداميه	**مستفعلن/ فاعلن**
يقطرن في قلبي و يبكين فيه	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
(...) أنا هنا في هوة داجية	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**
ما طاف لو لا مقلتاك الشعاعْ	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
يوما بها نحن العراة الجياعْ	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**
(...)لا تمسحيها من شواظ الدماءْ	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

---

[47] -ديوان بدر شاكر السياب، ج 1، ص 378 و ص 386، 387.

إنا سنمضي في طريق الفناء[48] **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

والمقطع زاخر بحروف المد الثلاث:الألف والواو والياء التي يطلق عليها أحد الباحثين[*] مصطلح الجرس المعياري، وهي تضفي كآبة على المقاطع، وتزيد من حالة الحزن التي تكتنفها، والمعروف أن حركات المد «**من أكثر الأصوات سهولة في النطق، ولطفا في الأذن وطواعية للإيحاء، لأن ما فيها من سعة، وامتداد يتناسب مع حالة الشجن الهادئ العميق**»[49].

فمدّ الألف في لفظ "أختنا" يوحي بالانتماء، والأمان الذي يريد الشاعر أن يوصله إلى البطلة وهو غير حرف الواو في لفظ "مشبوحة" التي توحي الواو فيها بمدّها والضمة التي تُخْتم بها اللفظة، بالسوداوية، وطول العذاب، وثقل وطأة الزمن، وهما غير حرف الياء في الفعل "يبكين" الذي يُوحي بالاستمرارية، ويُبرز صدق الشاعر المتأثر لحال البطلة، ويصدق الأمر على باقي الألفاظ المشبعة بحروف المدّ، كـــ : الباكية / الدامية / الشعاع / الجياع / العراة / الشواظ / الدماء / الفناء وقلبي / تمسحيها / سنمضي ....

والشاعر أحيانا لا يكتفي بقصر المقاطع، بل تمتد النغمة الحزينة معه إلى ستّ تفاعيل بدل ثلاث، وكلما طال المقطع، وكثرت التفاعيل، كلما كان ذلك دليل يأس، ودليل عجز أيضا، يقول في مقاطع متفرقة من القصيدة:

(...) حيث التقي الإنسان، والله، والأموات، والأحياء، في شهقة

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) الأرض أم الزهر، و الماء، و الأسماك، و الحيوان، و السنبل

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) ترتج قيعان المحيطات من أعماقها، يسنحُّ فيها حنينْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ

والصخر منشدٌّ بأعصابهِ -حتى يراها- في انتظار الجنين[50]

---

[48] -نفسه، ص 379 و ما بعدها.

[*] -انظر: ريمون طحان: الألسنية العربية، ج2، ص126.

[49] -محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص370.

[50] -ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص379.

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ

والملاحظ أن أكثر المقاطع الطويلة -وعلى عكس المقاطع القصيرة- لا تتجه مباشرة إلى "جميلة" أو عذاباتها، بل يتوه فيها الشاعر إلى العالم الموازي، إلى الكون والأرض والسماء بما فيها من آلهة، وكأني به يهرب -إلى حين- من عجزه وعجز أبناء جيله، وفي الوقت ذاته يجعل هذا الهروب رفعا من قدر "جميلة " وإبرازا لعظمتها، زقيمتها.

وبالعودة إلى القصائد العمودية، نجد الشعراء يفصلون الأوزان التامة، والطويلة لأنها الأنسب لاستيعاب الحالات الشعورية اليائسة، والنفس الطويل البائس فـــ«**حين يتحول الانفعال إلى شعور هادئ وعميق، فان الشاعر يتخير عادة، وبطريقة لا شعورية وزنا طويلا كثير المقاطع ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التي تسيطر عليه**»[51].

ولكي لا تبقى أحكامنا نظرية، عامة و مجردة، نسوق هذا العمل الإحصائي[*] الذي اخترنا له مؤلف "الثورة الجزائرية في الشعر العراقي" لمؤلفه "عثمان سعدي" والكتاب بجزئيه يحتوي شعرا ثوريا يظهر بجلاء استحواذ النمط العمودي التقليدي على الشعراء الذين كتبوا في الثورة الجزائرية وبطلتها "جميلة". ويبرز هيمنة البحور ذات التفعيلات الكثيرة على القصائد الثورية عموما.

العينة الإحصائية: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي بجزأيه

النتائج الإحصائية:

1- القصائد:

القصائد	عددها	نسبتها
العمودية	190	%73.92
الحرة	66	%25.68
النثرية	1	%0.38

---

(51) -محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 393.

(*) -قمت بهذا العمل الإحصائي بالتعاون مع الأستاذ المشرف.

2- **البحور:**

البحر	**عدد القصائد**	**النسبة**
الكامل	88	%34.24
الرمل	40	%15.56
البسيط	24	%09.33
المتقارب	21	%08.17
الرجز و الوافر	17	%06.61
الخفيف	16	%06.22
إضافة إلى بحور أخرى كالسريع، والخبب، والطويل والمجتث، والمسرح بنسبة: 19.84 %		

وفي قراءة أولية للجدولين -يمكن إسقاطها على القصائد المجموعة عن الرمز الثوري جميلة بو حيرد- نقرّ بان الشعر الثوري يقتضي إيقاعا مدويا، لابد أن يكون خليليا، ذو وزن موحد، وقافية مضطردة، وهو ما يفسر قلة القصائد النثرية، وبدرجة اقل القصائد الحرة.

كما اتجه الشعراء إلى الأوزان المعروفة في الواقع الشعري الحديث، معتمدين على شهرتها، ووقعها المألوف، للتأثير في الجمهور المتلقي، مولين لبعض البحور المهملة، أو قليلة الانتشار كالرجز والخبب بعض الأهمية التي كرّست وجودها في خارطة الشعر الحر الجديد، وقد

كتب شاعر من ذوي الوزن الثقيل في الساحة الشعرية المعاصرة والحديثة[*] قصيدته في "جميلة بوحيرد "على وزن الخبب.

وبالعودة إلى القصائد المجموعة عن "جميلة" نلحظ أن بحر "الكامل" يحتل حصة الأسد، ليليه بحر "الرمل"، فباقي البحور الأخرى، ونلمح تصرفا في عدد تفعيلات البيت، مع إعادة ترتيب الأبيات في شكل مقاطع على غرار ما رأيناه سابقا مع قصيدة الشاعر "بدر شاكر السياب"، وما سنراه مع شعراء آخرين مما يشكل ظاهرة قي شعر المجموعة. يقول الشاعر "ضياء الدين الحاقاني" الذي ينقص تفعيلة من بحر الرمل:

(....) لي أنا للسالكين الدرب للماضين في العهد الوثيق

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلان

جرح كفيك و كفيها انطلاقات لدنيا من بريق[52]

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلان

وينسج الشاعر "صالح الظالمي" على منوال "الحاقاني"، مستحضرا أربع تفعيلات فقط من بحر الرمل (مجزوء الرمل):

كبلوها، أوثقوا اذرعها بالقيد قسوا

فاعلاتن / فاعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن

حملوها كل ما يرهقها همّا، و بلوى[53]

فاعلاتن / فاعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن

وإلى جانب طول البحر في المقطع السالف، يبرز صخب الألفاظ، وقوة القافية الجهورية بما يمنح صدى أقوى للرمز الثوري "جميلة".

فالشاعر يبدو وكأنه ينتقي ويتخيّر الألفاظ والقوافي الصارخة: كبلوها / اوثقوا /القيد / قسوا / حمّلوها / يرهقها / همّا / بلوى ...إلى جانب تكرار حرف " القاف " الصائت، ذي الوقع الحاد، بما يتواءم والحالة النفسية للشاعر، وبما يعود بالقوة على الرمز الأعلى "جميلة"، فاعلية

---

[*] -نقصد" نزار قباني " في قصيدته " جميلة بوحيرد" .

[52] -عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص43.

[53] -نفسه، ص20.

الأصوات تتجلى «**في قدرتها على إضافة "طبقة" دلالية -إن جاز التعبير- من خلال "الطبقة" الصوتية، وهي في ذلك كأنها إيماء مكثف، يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنها لذلك معنى فوق معنى...**» [54].

ومن أحسن المقاطع التي يتضافر فيها البحر، واللفظ، والقافية لتشكيل صورة إيقاعية ذات صدى قوي، بل و مرعب للرمز الثوري "جميلة"، أبيات للشاعر عبد الصاحب ياسين الذي يختار بعناية الألفاظ القوية، والأصوات الصارخة المجهورة والانفجارية، والقافية الهمزية **المردوفة الموصولة** بإلف المدّ، يقول:

ناجي الملال وسامري الظلماءا * وتقبّلــي مهجا دميــن عزاءا**

وهبي نهــارك للدجى في هوة * ســوداء تزخر بالرؤى سوداءا**

يظللن من خلل الظلام مقاصلا * تعلو و تهبط في الدجى حمراءا**

وحفــائرا غبــرا فواغر تبتغي * جثثــا تمــون بطونها الجوفاءا**

وجماجما جضد الفناء عظامها * وحشــا الترابُ شدوقها شوهاءا**

ومحــاجرا ذهب البلى ببريقها * فخبت وبــدّل نورهــا ظلماءا**[55]

فالحروف الانفجارية كالدال، والقاف، والضاد، تتنوع بشكل فنّي على مدى الأبيات، وهي كأصوات شديدة الوقع، تستجيب لطبيعة الموضوع من جهة على اعتبارها محاولة من الشاعر لإبراز الغضب، ورسم الصورة السوداء التي تلف الرمز الثوري من جهة أخرى، تتخلل كل هذا وحدة شعرية تسير الأبيات التي صبها الشاعر في قالب **الكامل**، فالظاء مثلا في لفظ "الظلماء" أو في لفظ "الظلام" أو في "العظام" غير الهاء المهموسة في "هبي" ونهار "وهمسة"، فهاتيك تعطي وقع القوة، والعمق الذين ينبعان من صعوبة نطق " الظاء وثقلها على السات، بما يخدم المعنى السوداوي الذي يبتغيه الشاعر وهذه، تركن إلى الهدوء، والسلام الذي لا يكاد يبين لمحاصرة الأصوات الانفجارية والصارخة له، تماما كما يحدث مع الرمز "جميلة" في الواقع غير الشعري.

كما لا يمكن تجاهل ظاهرة أخرى طغت على شعر شعراء الخمسينات، يتبعون في ذلك الجيل الذي سبقهم إلى خلخلة الأوزان الخليلية، غير أن هذه "الخلخلة" لا تعني الخروج التام على العرف الشعري التقليدي، ولكنه من باب الأخطاء الإيقاعية التي تفرزها التجربة الشعرية المتسرعة

---

(54) -رجاء عيد: لغة الشعر، ص10.

(55) -عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص110.

التي لا تمنح الشاعر وقتا كافيا للتنقيح أو التصحيح، فعلى مستوى الشعر الثوري عامة، نلحظ قصيدة الجزائريون[56] مثلا للشاعر "إبراهيم خطاب الزبيدي" تملؤها الأخطاء العروضية، حيث تتردد تفاعيلها بين الرمل، والكامل ،(فاعلاتن) و(متفاعلن)

أما على مستوى القصائد التي قيلت في "جميلة بوحيرد"، فنلاحظ اختلالات عروضية واضحة في بعض القصائد، ومن ذلك قصيدة "جميلة" للشاعر شفيق الكمالي فهي من بحر الرجز في عمومها، مع بعض الكسور، غير أن سطرها الأول من بحر الكامل حتما، يقول الشاعر:

هي لن تموت فخولة	**متفاعلن/ متفاعلن**
لما تزل	**مستفعلن**
(...) حمامة سجينة	**متفعلن/ فعولن**
ما أروع السجينة[57]	**مستفعلن/ فعولن.**

ومن مثل هذه الأخطاء العروضية ما ورد في قصيدة "إلى كل جميلة في فلسطين" للشاعر "ضياء الدين الحاقاني"، فالبيتان الأول والسادس مكسوران، لا يستقيمان مع وزن بحر الرمل (فاعلاتن)، يقول الشاعر:

البيت الأول: أخت جميلة عيناك و عينا أختك الكبرى طريق

??

لي أنا للسالكين الدرب، للماضين في العهد الوثيق

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلان

البيت السادس: لطال المجد التاريخ يا عز القبيله[58]

???????????????????????????????

وفي الجانب الآخر، يقف بعض الإبداع الذي يستحق الإلتفات إليه، و من ذلك هذا "اللحن الداخلي" الذي أحدثته القافية الداخلية التي تموقعت بحسب انفعالات الشاعر في أول السطر الشعري

---

(56) -نفسه، ج 1، ص195.

(57) - عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص08.

(58) -نفسه، ص43.

بدل آخره كما هو معتاد، يقول الشاعر "نجيب سرور":

غفرانك إني لا أملك إلا شعري

وعذابا ينهش في صدري

والحمى...و الحزن الضاري

وسعاري في يوم الجمعة[59]

أردنا من تلميحنا إلى هذه الظواهر، إبراز السعي الحثيث لشاعر الخمسينيات إلى الخروج عن الموروث الشعري العربي، محاولا منح قصيدته روح الجدة، و الحداثة، وهو ما لا يتأتى بخلخلة الوزن على النحو الذي رأينا، بل عن طريق ترك العاطفة تتحرك و التريث في ترجمة هذه العاطفة أبياتا أو سطورا شعرية، و ما كثرة الأخطاء الإيقاعية في الشعر الثوري إلا نتيجة التمثل السريع للتجربة، و هو ما يؤكده **علي شلش** في نقده لمجموعة شعرية اتخذت من "جميلة بوحيرد" مادتها، يقول: «**لازلت أؤمن بأن التمثل السريع للمناسبة أو التجربة لا ينتج إبداعا ناضجا وعى التجربة وشملها(...) و هذا التمثل السريع أيضا لمأساة جميلة هو الذي جعل معظم أشعار هذه المجموعة سريعة غير ناضجة(...) يترتب على التمثل السريع، وقوع الشاعر في الأخطاء، والتناقضات(...)أعود فأقول إن التمثل السريع للأمور ليس يعني شيئا سوى الضرر...إن التمثل السريع هو الذي يؤدي إلى التقرير، والصنعة والخطابية والتجريد، وكافة أمراض القصيدة الجديدة**»[60].

ونخرج أخيرا من هذا المبحث بثلاث نقاط هامة:

*‏**أولا**: أن القالب الشعري التقليدي يشكل حصة الأسد قي الشعر الثوري، وأن القالب الحر الذي رفد موضوع جميلة يكاد يكون قالبا تقليديا، عموديا، معاد التشكيل فقط، لا فضل للشاعر فيه سوى فضل إعادة بناء شكله بما يتواءم ومسمى الشعر الحر، ولكن ثيابه، وحلله تصب في خانة البحر القديم، والتفاعيل التقليدية، والقوافي القوية التي هي من سمات القصيدة القديمة عموما، ومرد ذلك ربما، رغبة الشاعر في ستر الروح الخطابية التي تطفو على سطح سطوره بضجيج الموسيقى، وصخب الألفاظ.

*‏**ثانيا**: أن البحور التامة، والأوزان الطويلة، والقوافي الجهورية، والأصوات الصارخة

---

(59) -مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، ابريل1958، ص19.

(60) -مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الخامس، ايار(مايو)، ص55، 56.

مجتمعة تشكل صدى إيقاعيا للرمز الثوري"جميلة"فيما يشبه "حفيف الرمز" وأصداءه البعيدة، وغالبا ما تفرض طبيعة الموضوع، وجو الحدث، إيقاعا يساعد ويساهم في تعزيزها وإبرازها، ولا يتم ذلك بطريق التكلف والتصنع، والتشدق في اختيار الأصوات، والكلمات، ولكن عن طريق التمثل الصادق للتجربة، حتى تخرج خلقا إبداعيا يحمل سمة الصدق، التي تفتح لها أبواب القلوب.

*ثالثا: أن محاولة الخروج عن الوزن التقليدي، بكسر بعض قواعد النظام الإيقاعي(كما رأينا في نماذج متعددة)، لا يمكن إلا أن يفسر بالروح الثورية الطاغية لدى الشعراء، وظروف الكتابة الثورية التي لا تسمح بالتنقيح، والتحكيك غالبا، والتي تعد من إفرازات التمثل السريع للتجربة الشعرية، ومعاصرة الشاعر للمناسبة أو الواقعة الثورية.

"الشعر موسيقى ذات أفكار"

المبحث الرابع: الإيقاع و الأصداء الرمزية

1-رحابة المفهوم الموسيقي:

إذا كانت "الصورة الشعرية" من أهم الميزات التي يفرق بها النص الأدبي عن أي نص آخر، فإن "الصورة الموسيقية" تعد من أبرز خصيصات النص الشعري، وهي التي تميزه عن سواه من أنواع الأدب الأخرى.

والحقيقة أن الفهم الحديث "للموسيقى" الشعرية لم يعد متقولبا في "الوزن" و"البيت" و"القافية" بل صارت "الموسيقى" أعم من هذا كله، وأشمل، فقد أضحت منظومة متعددة المفاصل، تضم "الوزن" و "الجرس"، وألوانا إيقاعية أخرى، وصار الوزن آخر ما يمكن أن يهتم له الناقد -والشاعر قبله- وآخر ما يمكن أن يقاس عليه نجاح قصيدة أو فشلها.

لقد صار للإحساس، ولطريقة ترجمة هذا الإحساس إلى كلمات، وأصوات، النصيب الأوفر في الرقي بالنص الشعري أو الهبوط به.

وإذا كانت هذه القيم أو القواعد النقدية الجديدة مطلوبة بإلحاح من قبل النقاد المعاصرين فإن شعراء الخمسينيات- ومن سبقوهم- كان لهم فضل المحاولة الأولى في ترسيخها، وهي محاولة، وإن كانت متعثرة الخطى، إلا أنها –ككل بداية تجديد أو ثورة على تقليد- تعد خطوة أولى على الطريق نحو الأحسن، والأكثر ملائمة للعصر.

ولهذا، سنصطدم في الشعر المجموع عن "جميلة بوحيرد"، بصور موسيقية شتى، تختلف باختلاف الحالات الشعورية لكل شاعر، وسنرى أن جزءا من القصائد معتلة الوزن، أو متذبذبة النغمة رغم سلسلة الولاء المتينة التي تربطها بالقصيدة القديمة.

أما غاية المبحث، فدراسة مدى إسهام العناصر الإيقاعية المدوية-التي هي من أهم موروثات القصيدة العربية القديمة- كالقالب العمودي، و الأوزان المجلجلة، و القوافي الجهورية، و الأصوات الصارخة، في تشكيل أصداء قوية للرمز الثوري " جميلة" بما يعيد إلى أذهاننا فكرة "حفيف الرمز"، و أصدائه البعيدة، لكن بعد أن نستحضر مفاهيم بعض عناصر الصورة الموسيقية التي سنصادفها فيما سيليها من سطور.

أ-الوزن أو الموسيقى الخارجية:

يعتبر "الوزن" من أهم الأسس التي تقوم عليها موسيقى القصيدة العربية -والغربية على

السواء- وإن خلخل مُنَظِرُو وشعراء "الشعر الحر" هذا الأساس، إلا أنهم أبقوا على مادة البناء الأصلية.

ويعرف "ريتشاردز" الوزن بأنه: «**الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى(...) وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن، يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه**»(1).

فالوزن من ثمة أداة مساعدة على استشراف الموضوع / الحدث، بواسطة " الإنتظام" الذي يميزه وهو أداة تهيئ المتلقي لاستقبال عوالم خيالية- جمالية – تبعده عن رتابة النثر، و تُدخل عقله "**حالة من الغيبوبة اليقظة**" كما يقول **ييتس**.

أما الوزن عند **كولردج** فـــ «**بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه الخميرة، لا تساوي شيئا، ومسيخة في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالقدر المناسب**»(2).

ذلك أن الوزن على اعتباره تكرارا "منتظما" لعدد من التفعيلات لا فضل له بذاته، بل بما يشحن به، من " أحاسيس" و ما يختزنه من مشاعر.

ولأنه تكرار لعدد من التفعيلات، فإنه ثابت، قار، لا يتغير، ولا مجال للإبتداع فيه، و«**الزيادة فيه ممكنة في الجانب الكمي فحسب**»(3)، والحقيقة أن الجانب "الكمي" في الوزن، والمرتبط بعدد التفاعيل، يحتمل الزيادة والنقصان، لا الزيادة فقط.

ب- الموسيقى الداخلية:

وتسمى الموسيقى الخفية أيضا، ذلك أنها كامنة في عمق القصيدة، في ألفاظها، وعباراتها التي تتكرر في تناسق، مُشكلة "دندنات" نحسها ولا نراها، ندركها وتستعصي على قبضتها، كما تكمن أيضا في اتحاد مخارج حروف معنية، ذات رنين واحد وتلاؤمها، كما قد تكون «**عبارة عن أفكار تتقابل عن طريق التضاد أو التشابه أو التوازي أو غير ذلك من حالات الإزدواجية، وهذا ما**

---

(1) -حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، دار الأندلس، لبنان، 1982، ص 159.

(2) -نفسه، الصفحة نفسها

(3) - يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 294 .

يسمى بالموسيقى الفكرية، أو الرجع»[4].

ولهذا، كانت الموسيقى الداخلية- الخفية- أشد فتنة، وتغلغلا في النفس البشرية، وأفضل سبيل ينتهجها الشاعر للتعبير عن المكنونات والدواخل النفسية، وهي بهذا تتجاوز رتابة الوزن والقافية، وجمودهما، بما تكتنزه من دفقات شعورية، فالموسيقى الخفية «**تنبع من انتقاء الألفاظ، ومدى ملائمتها، ومدى ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل، وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية، فهي تضفي حسن الأداء، وترابط الأفكار، وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبات القلوب»**[5].

وبهذا النوع من الموسيقى، يتباين الشعراء، ويتفاضلون، فإذا كان الوزن مجرد" قواعد" تحدد طريقة النظم، فإن الموسيقى الداخلية هي حِلْيَةٌ الشاعر التي يُلبسها هذا النظم، ولا يتم له ذلك إلا بإيلاء اهتمامه للحركة، والصوت، وحتى "السكتة" التي تختزن أيضا نوعا من الإيقاع الغامض، المشوق، والإنتباه إلى الصوت في علوه، وانخفاضه أثناء الإنشاد الشعري لأنه رسول النفس المعذبة أو السعيدة، وبه تظهر هذه الموسيقى، أو تختفي.

ونتيجة لارتباط الموسيقى الداخلية بالذات الشاعرة والمتغيرة، كانت هذه الموسيقى أيضا غير ثابتة، ولا قارة، بل تحكمها وحالات الذات علاقة تعاكس طردي.

جــ- الجرس:

قد يكون شكلا من أشكال الإيقاع الداخلي، ويطلق لفظ الجرس على «**موسيقى الكلمات والحروف (لا البحور)، ويقصدون به وقع تلك الحروف والكلمات على الأذن، لا غير(...) ولا يدرك الجرس إلا عن طريق حاسة السمع، الأذن»**[6].

أما **حسين بكار** فيعتبر الجرس مخصوصا باللفظ فيقول «**والجرس اللفظي فضلة تأتي بعد الوزن والقافية، ويدخل فيها الجناس والطباق، وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام، وتركيب الكلمات، وتخيرها، وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة»**[7].

---

(4)-يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 294، 295 .

(5)-أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، و النشر، الإسكندرية ، 2002، ص 103 .

(6)-يحيى الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 295 .

(7)-حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، ص 197 .

ويتقاطع مفهوم **حسين بكار** مع **موسيقى الكلمة** لدى **ابن الأثير** حين قرر منذ عصور أن «**من له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات، والطعوم**»[8].

والحقيقة أن مفهوم الجرس عند **حسين بكار** ينطبق على الإيقاع الداخلي ككل، لا على الجرس، ونحن نفضل تخصيص الجرس للأصوات لا العبارات أو الكلمات.

ويؤكد **ريمون طحان** أن اللغة العربية تتمتع بجرس خاص، يجعلها تجري مجرى الشعر «**وهي لغة موسيقية في تجانس أصواتها، قبل أن تتألف منها الأصول (نواميس مخارج أصوات الأصل، وقوانين التجانس والتنافر الصوتيين، عدم وجود ثلاثة أحرف من مخرج واحد في اصل واحد، لصعوبة ذلك على اللسان العربي) (...) ويبلغ الجرس ذروة تأنقه، إذا توفرت فيه مسحة موسيقية مبدعة، ومرهفة تجلت في بعض الشعراء الذين عرفوا كيفية استغلال الأصوات، واستنفدوا بها كافة طاقات الانفعال**»[9].

ويؤكد هذا المعنى **صابر عبد الدايم** حين يقول «**ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية، لا يتعمد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي، والإنسجام اللفظي تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب، المتمكن من أدواته اللغوية، والفنية، وصاحب الموهبة الحقيقية**»[10].

وتعد المفاهيم السابقة بحرا من محيط هائل من المفاهيم، إذ احتلت "الموسيقى" بأنواعها اهتمام النقاد، والشعراء على السواء، حتى أن التجديد الشعري اتجه أول ما اتجه إلى "الموسيقى"، محاولا أن يحررها من رتابة الوزن، وقسوة التفعيلة، وسجن القافية، مطلقا للشاعر عنان المشاعر، يشكل بها –وبها فقط- قصيدته، ولم تعد المشاعر تسرع لتصب في القالب، بل صار القالب آخر ما تهتم له المشاعر، وآخر ما تفكر فيه.

---

[8] -ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (تق أحمد الحوفي، و بدوي طبانة)، ط1، مكتبة نهضة مصر، 1962.

[9] -ريمون طحان: الألسنية العربية، ج2، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص 125، 126.

[10] -صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص 28.

2-الإيقاع، وجميلة بوحيرد صدًى رمزيًا:

من البديهي أن الإبداع الشعري، لا يقاس بجمال "الصورة" وحدها، ولا بملاءمة الموسيقى للحدث وطربها، وكفى، ولا نجاحه وقف على ضخامة المعجم اللغوي وثرائه، وفقط، بل إن نجاح العمل الفني رهين كل هذه العناصر مجتمعة، وانهيار عنصر منها أو غيابه يعني بالضرورة انهيار النص كله.

ولأن ارتباط هذه العناصر هو ارتباط حيوي، فمن المنطقي إذن أن يلتحم المعجم الشعري بموسيقى النص، وإيقاعه، خصوصا وأن الظرف الذي تم فيه إبداع القصائد، التي هي موضوع تحليلنا، تحكمه عوامل شتى، لعل أهمها: طبيعة الموضوع في حد ذاته، فالرمز الثوري "جميلة بوحيرد" يستحضر بالضرورة معجما ثوريا، يزخر بألفاظ الثورة، والحرب، والقتل، والظلم، والنصر.... وما دار في فلكها، وقلما نعثر على قصائد "رومانسية" قيلت في هذا الرمز، إلا ما كان في بعض القصائد الشاذة، التي تؤكد القاعدة ولا تنفيها، وهذا مما يلقي بظلاله على الموسيقى بنوعيها الداخلي والخارجي، كما أن ارتباط قصائد الخمسينيات –خصوصا- بالقالب التقليدي القديم، كان له أبرز الأثر في إحداث اللحمة بين اللفظ، والإيقاع حتى لتسمع صدى الدوي، و تحس ضرب السوط، وتستشعر الليل الثقيل الطويل.... تنطق بذلك كله، حروف الكلمة، وعلاقتها الجوارية بما يسبقها ويلحقها، وقصر الفواصل أو طولها....

ولن نخرج عن الموضوع بالتدليل على علاقة الحروف بالحالة الشعورية أو علاقة البحور بذلك، لأنه مبثوث بتفاصيله في مؤلفات شتى، ولكننا سنحاول التمثيل لهذا بقصائد تبرز فيها "جميلة" رمزا ثوريا تتوزع أصداؤه -هذه المرة- إيقاعا، وموسيقى منبعه اللفظ، والحرف والوزن.

إن القسم الأكبر من قصائد المجموعة مبني على هيكل عمودي تقليدي بحت، بسبب اتكاء الشعراء على صخب الألفاظ، وضوضاء الموسيقى بما يتواءم والمضامين الثورية التي يصدرون عنها.

أما القصائد "الحرة"، فإن نجت في بعض أجزائها من داء التقليد المقيت، وحمى الارتباط المرضي بالمنوال الشعري القديم، فإنها تستكين في البعض الآخر إلى الداء عينه، ويمكن لنا التمثيل، بشعر شاعر كان أول من دعا بل أول من طبق-فيما يجمع عليه أغلب النقاد- نظرية الثورة على الشعر القديم وأوزانه، ذاك هو "السياب" الذي تبدو قصيدته "الحرة" موزونة مقفاة في معظم أجزائها على المنوال التقليدي.

ويمكن ببساطة، إرجاع قصيدته، قصيدة عمودية، تامة الوزن، وإن كانت ترتكز إلى نوع

من القوافي المتبادلة، والقصيدة من بحر "السريع" الذي لحق تفعيلته الأخيرة: "**مفعولات**" "الكسف" و"الطي"، فهي مكسوفة مطوية في عموم القصيدة، وسنمثل لهذا، بالمقطع الأول من القصيدة، وبمقاطع الختام منها، يقول الشاعر:

لا تسمعيهـــا، إن أصـــواتنا *** تخزى بها الريـــح التـــي تنقلُ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

بـــاب علينا مـــن دم مقفـــلٌ *** و نحن في ظلمائنا نســـــــألُ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

من مات، من يبكيه، من يقتل؟ *** من يصلب الخبز الـــذي نـــأكلُ؟

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

نخشـــى إذا واريـــت أمواتنـــا *** أن يفزع الأحياء، مـــا يبصرونْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

إذ يقفر الكهف الـــذي يأهلونْ *** إن عربد الوحش الذي يطعمونْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

من أكبد الموتى، فمن يبذلُ؟

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) الله، لولا أنت يا فاديه *** مـــا أثمرت أغصاننا العـــارية

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

أو زنبقت أشعارنا القـــافية *** إنـــا هنـــا فـــي هـــوة داجيـــة

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**

ما طاف لولا مقلتاك الشعاعْ *** يومـــا بها نحن العراة، الجياعْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

لا تسمعي ما لفقوا، ما يذاعْ *** مـــا زينوا ما خط ذاك اليراعْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ *** **مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

إنا هنا كوم مـــن الأعظـــم	***	لـــم يبق فينـــا من مسيل الـــدم
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن	***	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن**
شيء نروي منه قلب الحياةْ	***	إنا هنـــا موتى، حفاة، عراةْ[11]
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ	***	**مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ**

فــ"السياب" لم يفعل في تجديده، إلا أن أعاد رسم المقاطع، وجعلها تبدو في قالب "الشعر الحر"، والحقيقة أنها –وهي هكذا في شكلها التقليدي- تبدو أحسن حالا، وأليق للتدليل على صخب الألفاظ، و"السياب" من الشعراء القلائل الذين يحسنون ترجمة مشاعرهم شعرا، بحيث تبدو ذبذبات الحالات النفسية على الورق، و هو ما نراه في قصيدته عن "جميلة" التي تقصر مقاطعها، وتطول تبعا للحالة الشعورية للشاعر وقد يعترينا بعض العجب، حين نجد "السياب" يصرّ على تكرار الوزن نفسه بالزحافات والعلل نفسها تقريبا في جل القصيدة، وهو حين يريد تمثيل عواطفه، وإبراز تأثره، وإحساسه بمأساة البطلة المعذبة، يصب مشاعره في قالب تشكله المقاطع الشعرية القصيرة والسريعة، ويقول:

يا أختنا المشبوحة الباكية	مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن
أطرافك الداميه	مستفعلن/ فاعلن
يقطرن في قلبي و يبكين فيه	مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ
(...) أنا هنا في هوة داجية	مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن
ما طاف لو لا مقلتاك الشعاعْ	مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ
يوما بها نحن العراة الجياعْ	مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ
(...)لا تمسحيها من شواظ الدماءْ	مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ
إنا سنمضي في طريق الفناء[12]	مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ

والمقطع زاخر بحروف المد الثلاث:الألف والواو والياء التي يطلق عليها أحد الباحثين[*]

---

[11] -ديوان بدر شاكر السياب، ج 1، ص 378 و ص 386، 387.

[12] -ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص 379 و ما بعدها.

[*] -انظر: ريمون طحان: الألسنية العربية، ج2، ص126.

مصطلح الجرس المعياري، وهي تضفي كآبة على المقاطع، وتزيد من حالة الحزن التي تكتنفها، والمعروف أن حركات المد «**من أكثر الأصوات سهولة في النطق، ولطفا في الأذن وطواعية للإيحاء، لأن ما فيها من سعة، وامتداد يتناسب مع حالة الشجن الهادئ العميق**»[13].

فمدّ الألف في لفظ "أختنا" يوحي بالانتماء، والأمان الذي يريد الشاعر أن يوصله إلى البطلة وهو غير حرف الواو في لفظ "مشبوحة" التي توحي الواو فيها بمدّها والضمة التي تُخْتَم بها اللفظة، بالسوداوية، وطول العذاب، وثقل وطأة الزمن، وهما غير حرف الياء في الفعل "يبكين" الذي يُوحي بالاستمرارية، ويُبرز صدق الشاعر المتأثر لحال البطلة، ويصدق الأمر على باقي الألفاظ المشبعة بحروف المدّ، كـــ : الباكية / الدامية / الشعاع / الجياع / العراة / الشواظ / الدماء / الفناء وقلبي / تمسحيها / سنمضي ....

والشاعر أحيانا لا يكتفي بقصر المقاطع، بل تمتد النغمة الحزينة معه إلى ستّ تفاعيل بدل ثلاث، وكلما طال المقطع، وكثرت التفاعيل، كلما كان ذلك دليل يأس، ودليل عجز أيضا، يقول في مقاطع متفرقة من القصيدة:

(...) حيث التقي الإنسان، والله، والأموات، والأحياء، في شهقة

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) الأرض أم الزهر، و الماء، و الأسماك، و الحيوان، و السنبل

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

(...) ترتج قيعان المحيطات من أعماقها، يسنحُّ فيها حنينْ

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ

والصخر منشدٌّ بأعصابهِ -حتى يراها- في انتظار الجنين[14]

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلانْ

والملاحظ أن أكثر المقاطع الطويلة -وعلى عكس المقاطع القصيرة- لا تتجه مباشرة إلى "جميلة" أو عذاباتها، بل يتوه فيها الشاعر إلى العالم الموازي، إلى الكون والأرض والسماء بما فيها من آلهة، وكأني به يهرب -إلى حين- من عجزه وعجز أبناء جيله، وفي الوقت ذاته يجعل هذا

---

[13] -محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص370.

[14] -ديوان بدر شاكر السياب، ج1، ص379.

الهروب رفعا من قدر "جميلة " وإبرازا لعظمتها، زقيمتها.

وبالعودة إلى القصائد العمودية، نجد الشعراء يفصلون الأوزان التامة، والطويلة لأنها الأنسب لاستيعاب الحالات الشعورية اليائسة، والنفس الطويل البائس فـــ«**حين يتحول الانفعال إلى شعور هادئ وعميق، فان الشاعر يتخير عادة، وبطريقة لا شعورية وزنا طويلا كثير المقاطع ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التي تسيطر عليه**»[15].

ولكي لا تبقى أحكامنا نظرية، عامة و مجردة، نسوق هذا العمل الإحصائي[*] الذي اخترنا له مؤلف "الثورة الجزائرية في الشعر العراقي" لمؤلفه "عثمان سعدي" والكتاب بجزئيه يحتوي شعرا ثوريا يظهر بجلاء استحواذ النمط العمودي التقليدي على الشعراء الذين كتبوا في الثورة الجزائرية وبطلتها "جميلة". ويبرز هيمنة البحور ذات التفعيلات الكثيرة على القصائد الثورية عموما.

العينة الإحصائية: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي بجزأيه

النتائج الإحصائية:

1-القصيدة:

القصائد	عددها	نسبتها
العمودية	190	%73.92
الحرة	66	%25.68
النثرية	1	%0.38

2-البحور:

البحر	عدد القصائد	النسبة
الكامل	88	%34.24
الرمل	40	%15.56
البسيط	24	%09.33

---

(15) -محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 393.

(*) -قمت بهذا العمل الإحصائي بالتعاون مع الأستاذ المشرف.

%08.17	21	**المتقارب**
%06.61	17	**الرجز و الوافر**
%06.22	16	**الخفيف**
إضافة إلى بحور أخرى كالسريع، والخبب، والطويل والمجتث، والمسرح بنسبة: 19.84 %		

وفي قراءة أولية للجدولين -يمكن إسقاطها على القصائد المجموعة عن الرمز الثوري جميلة بو حيرد- نقرّ بان الشعر الثوري يقتضي إيقاعا مدويا، لابد أن يكون خليليا، ذو وزن موحد، وقافية مضطردة، وهو ما يفسر قلة القصائد النثرية، وبدرجة اقل القصائد الحرة.

كما اتجه الشعراء إلى الأوزان المعروفة في الواقع الشعري الحديث، معتمدين على شهرتها، ووقعها المألوف، للتأثير في الجمهور المتلقي، مولين لبعض البحور المهملة، أو قليلة الانتشار كالرجز والخبب بعض الأهمية التي كرّست وجودها في خارطة الشعر الحر الجديد، وقد كتب شاعر من ذوي الوزن الثقيل في الساحة الشعرية المعاصرة والحديثة[*] قصيدته في "جميلة بوحيرد "على وزن الخبب.

وبالعودة إلى القصائد المجموعة عن "جميلة" نلحظ أن بحر "الكامل" يحتل حصة الأسد، ليليه بحر "الرمل"، فباقي البحور الأخرى، ونلمح تصرفا في عدد تفعيلات البيت، مع إعادة ترتيب الأبيات في شكل مقاطع على غرار ما رأيناه سابقا مع قصيدة الشاعر "بدر شاكر السياب"، وما سنراه مع شعراء آخرين مما يشكل ظاهرة قي شعر المجموعة. يقول الشاعر "ضياء الدين الحاقاني" الذي ينقص تفعيلة من بحر الرمل:

(....) لي أنا للسالكين الدرب للماضين في العهد الوثيق

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلان

جرح كفيك و كفيها انطلاقات لدنيا من بريق[16]

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلان

---

[*] -نقصد" نزار قباني " في قصيدته " جميلة بوحيرد" .

[16] -عثمان سعيدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص43.

وينسج الشاعر "صالح الظالمي" على منوال "الحاقاني"، مستحضرا أربع تفعيلات فقط من بحر الرمل (مجزوء الرمل):

كبلوها، أوتقوا اذرعها بالقيد قسوا

فاعلاتن / فاعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن

حملوها كل ما يرهقها همّا، و بلوى[17]

فاعلاتن / فاعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن

وإلى جانب طول البحر في المقطع السالف، يبرز صخب الألفاظ، وقوة القافية الجهورية بما يمنح صدى أقوى للرمز الثوري "جميلة".

فالشاعر يبدو وكأنه ينتقي ويتخيّر الألفاظ والقوافي الصارخة: كبلوها / اوتقوا /القيد / قسوا / حمّلوها / يرهقها / همّا / بلوى ...إلى جانب تكرار حرف " القاف " الصائت، ذي الوقع الحاد، بما يتواءم والحالة النفسية للشاعر، وبما يعود بالقوة على الرمز الأعلى "جميلة"، فاعلية الأصوات تتجلى «**في قدرتها على إضافة "طبقة" دلالية -إن جاز التعبير- من خلال "الطبقة" الصوتية، وهي في ذلك كأنها إيماء مكثف، يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنها لذلك معنى فوق معنى...**» [18].

ومن أحسن المقاطع التي يتضافر فيها البحر، واللفظ، والقافية لتشكيل صورة إيقاعية ذات صدى قوي، بل و مرعب للرمز الثوري "جميلة"، أبيات للشاعر عبد الصاحب ياسين الذي يختار بعناية الألفاظ القوية، والأصوات الصارخة المجهورة والانفجارية، والقافية الهمزية **المردوفة الموصولة** بإلف المدّ، يقول:

ناجي الملال وسامري الظلماءا *** وتقبّلـــي مهجا دميـــن عزاءا

وهبي نهـــارك للدجى في هوة *** ســـوداء تزخر بالرؤى سوداءا

يظللن من خلل الظلام مقاصلا *** تعلو و تهبط في الدجى حمراءا

وحفـــائرا غبـــرا فواغر تبتغي *** جثثـــا تمـــون بطونها الجوفاءا

---

(17) -نفسه، ص20.

(18) -رجاء عيد: لغة الشعر، ص10.

وجماجما جضد الفناء عظامها *** وحشـــا الترابُ شدوقها شوهاءا

ومحـــاجرا ذهب البلى ببريقها *** فخبت وبـــدّل نورهـــا ظلماءا[19]

فالحروف الانفجارية كالدال، والقاف، والضاد، تتنوع بشكل فنّي على مدى الأبيات، وهي كأصوات شديدة الوقع، تستجيب لطبيعة الموضوع من جهة على اعتبارها محاولة من الشاعر لإبراز الغضب، ورسم الصورة السوداء التي تلف الرمز الثوري من جهة أخرى، تتخلل كل هذا وحدة شعرية تسير الأبيات التي صبها الشاعر في قالب **الكامل،** فالظاء مثلا في لفظ "الظلماء" أو في لفظ "الظلام" أو في "العظام" غير الهاء المهموسة في "هبي" ونهار "وهمسة"، فهاتيك تعطي وقع القوة، والعمق الذين ينبعان من صعوبة نطق " الظاء وثقلها على السات، بما يخدم المعنى السوداوي الذي يبتغيه الشاعر وهذه، تركن إلى الهدوء، والسلام الذي لا يكاد يبين لمحاصرة الأصوات الانفجارية والصارخة له، تماما كما يحدث مع الرمز "جميلة" في الواقع غير الشعري.

كما لا يمكن تجاهل ظاهرة أخرى طغت على شعر شعراء الخمسينات، يتبعون في ذلك الجيل الذي سبقهم إلى خلخلة الأوزان الخليلية، غير أن هذه "الخلخلة" لا تعني الخروج التام على العرف الشعري التقليدي، ولكنه من باب الأخطاء الإيقاعية التي تفرزها التجربة الشعرية المتسرعة التي لا تمنح الشاعر وقتا كافيا للتنقيح أو التصحيح، فعلى مستوى الشعر الثوري عامة، نلحظ قصيدة الجزائريون[20] مثلا للشاعر "إبراهيم خطاب الزبيدي" تملؤها الأخطاء العروضية، حيث تتردد تفاعيلها بين الرمل، والكامل ،(فاعلاتن) و(متفاعلن)

أما على مستوى القصائد التي قيلت في "جميلة بوحيرد"، فنلاحظ اختلالات عروضية واضحة في بعض القصائد، ومن ذلك قصيدة "جميلة" للشاعر شفيق الكمالي فهي من بحر الرجز في عمومها، مع بعض الكسور، غير أن سطرها الأول من بحر الكامل حتما، يقول الشاعر:

هي لن تموت فخولة متفاعلن/ متفاعلن

لما تزل مستفعلن

(...) حمامة سجينة متفعلن/ فعولن

ما أروع السجينة[21] مستفعلن/ فعولن.

---

[19] -عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص110.

[20] -عثمان سعدي:الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج 1، ص195.

[21] -نفسه، ج 2، ص08.

ومن مثل هذه الأخطاء العروضية ما ورد في قصيدة "إلى كل جميلة في فلسطين" للشاعر "ضياء الدين الحاقاني"، فالبيتان الأول والسادس مكسوران، لا يستقيمان مع وزن بحر الرمل (فاعلاتن)، يقول الشاعر:

البيت الأول: **أخت جميلة عيناك و عينا أختك الكبرى طريق**

??????????????????????????????????????

لي أنا للسالكين الدرب، للماضين في العهد الوثيق

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلان

البيت السادس: **لطال المجد التاريخ يا عز القبيله**[22]

?????????????????????????????

وفي الجانب الآخر، يقف بعض الإبداع الذي يستحق الإلتفات إليه، و من ذلك هذا "اللحن الداخلي" الذي أحدثته القافية الداخلية التي تموقعت بحسب انفعالات الشاعر في أول السطر الشعري بدل آخره كما هو معتاد، يقول الشاعر "نجيب سرور":

غفرانك إني لا أملك إلا شعري

وعذابا ينهش في صدري

والحمى...و الحزن الضاري

وسعاري في يوم الجمعة[23]

أردنا من تلميحنا إلى هذه الظواهر، إبراز السعي الحثيث لشاعر الخمسينيات إلى الخروج عن الموروث الشعري العربي، محاولا منح قصيدته روح الجدة، و الحداثة، وهو ما لا يتأتى بخلخلة الوزن على النحو الذي رأينا، بل عن طريق ترك العاطفة تتحرك و التريث في ترجمة هذه العاطفة أبياتا أو سطورا شعرية، و ما كثرة الأخطاء الإيقاعية في الشعر الثوري إلا نتيجة التمثل السريع للتجربة، و هو ما يؤكده **علي شلش** في نقده لمجموعة شعرية اتخذت من "جميلة بوحيرد" مادتها، يقول: «**لازلت أؤمن بأن التمثل السريع للمناسبة أو التجربة لا ينتج إبداعا ناضجا وعى التجربة وشملها(...) و هذا التمثل السريع أيضا لمأساة جميلة هو الذي جعل معظم أشعار هذه**

---

(22) -نفسه، ص43.

(23) -مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، ابريل1958، ص19.

المجموعة سريعة غير ناضجة(...) يترتب على التمثل السريع، وقوع الشاعر في الأخطاء، والتناقضات(...)أعود فأقول إن التمثل السريع للأمور ليس يعني شيئا سوى الضرر...إن التمثل السريع هو الذي يؤدي إلى التقرير، والصنعة والخطابية والتجريد، وكافة أمراض القصيدة الجديدة»[24].

ونخرج أخيرا من هذا المبحث بثلاث نقاط هامة:

***أولا**: أن القالب الشعري التقليدي يشكل حصة الأسد قي الشعر الثوري، وأن القالب الحر الذي رفد موضوع جميلة يكاد يكون قالبا تقليديا، عموديا، معاد التشكيل فقط، لا فضل للشاعر فيه سوى فضل إعادة بناء شكله بما يتواءم ومسمى الشعر الحر، ولكن ثيابه، وحلله تصب في خانة البحر القديم، والتفاعيل التقليدية، والقوافي القوية التي هي من سمات القصيدة القديمة عموما، ومرد ذلك ربما، رغبة الشاعر في ستر الروح الخطابية التي تطفو على سطح سطوره بضجيج الموسيقى، وصخب الألفاظ.

***ثانيا**: أن البحور التامة، والأوزان الطويلة، والقوافي الجهورية، والأصوات الصارخة مجتمعة تشكل صدى إيقاعيا للرمز الثوري"جميلة"فيما يشبه "حفيف الرمز" وأصداءه البعيدة، وغالبا ما تفرض طبيعة الموضوع، وجو الحدث، إيقاعا يساعد ويساهم في تعزيزها وإبرازها، ولا يتم ذلك بطريق التكلف والتصنع، والتشدق في اختيار الأصوات، والكلمات، ولكن عن طريق التمثل الصادق للتجربة، حتى تخرج خلقا إبداعيا يحمل سمة الصدق، التي تفتح لها أبواب القلوب.

***ثالثا**: أن محاولة الخروج عن الوزن التقليدي، بكسر بعض قواعد النظام الإيقاعي(كما رأينا في نماذج متعددة)، لا يمكن إلا أن يفسر بالروح الثورية الطاغية لدى الشعراء، وظروف الكتابة الثورية التي لا تسمح بالتنقيح، والتحكيك غالبا، والتي تعد من إفرازات التمثل السريع للتجربة الشعرية، ومعاصرة الشاعر للمناسبة أو الواقعة الثورية.

---

(24) -مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الخامس، ايار(مايو)، ص55، 56.

خاتـــــــــمة

من النقاد من لا يزال ينظر إلى الشعر المكتوب أثناء الثورة على أنه شعر كسيح لا يستحق الإلتفات إليه أو تضييع الوقت الثمين فيه، بذل البحث في أسباب ضعفه أو إنصافه بإعطائه حقه من القراءة والتناول.

ولما كان بحثنا يشتغل على هذا الشعر، محاولين تتبع صورة "الرمز الثوري" فيه ومستوى الإحساس به، فقد خرجنا بنتائج عديدة، يمكن إجمالها في النقاط التالية:

-إن الشعر الثائر قد يكون ضعيفا فنيا، فقيرا جماليا، لكنه "شاهد عدل"على فترة من أحرج الفترات التي مر بها الوطن العربي، و"دليل صدق" يجلو وحدة الصف العربي من خلال البعد الإنساني والقومي الذي يصطبغ به مجموع ذلك الشعر، على تفاوت الشعراء -منطقيا- في مدى الإحساس الفني بالتجربة.

-إن الرمز باعتباره قيمة جمالية، لا يرتبط حتما بالرمزية بوصفها "مذهبا" أدبيا ولنا أن نعتبر" الرمز" أوسع وأرحب من أن يُقعد له أو يحصر في تقنيات، والشعر الذي جمعناه عن "جميلة بوحيرد" يصدر عن هذا المعنى، فهو يمتح من رمز " جميلة" دون أن يكون نسيجه مقيدا بالتفاصيل المذهبية.

-إن الشعراء المعاصرين اتفقوا على جعل "جميلة" رمزا ثوريا، وسعوا إلى تخليدها بأسطرة قضيتها، لكنهم تفاوتوا في قدرتهم على تحقيق هذه الغاية، تبعا لتفاوت قدراتهم الفنية، ومدى شعورهم بالتجربة الرمزية، ولهذا كانت "جميلة" في الجزء الأعم من نتاجهم رمزا جزئيا بسيطا إما متلفعا بثياب التجريد التي تبعد به عن عالم الواقع المحسوس، وإما مقرونا باسم إحدى الشخصيات النمطية العابرة للزمان والمكان، مقدرين أن هذا أو ذاك مما يسمو برمز "جميلة" ويجعله حقيقا بالخلود.

في حين نجد شعراء قلائل حاولوا الذهاب بعيدا في رسم رمزهم "جميلة" من خلال خلق صورة رمزية جزئية، تكون صدى، وحفيفا له، وتشكل بعملية التلاحم صورة رمزية عالية، تسمو على التقرير والخطابة.

-وكما أن الشعراء تباينوا في مدى الإحساس الفني بالتجربة، فقد تباينوا –تبعا لذلك – في طرق ووسائل الترميز، ففي الحين الذي اكتفى فيه بعض الشعراء بالنسج على المنوال التقليدي، صورة ومعجما وموسيقى وحتى إقتباسا، حاول البعض الآخر القفز على الموروث الشعري العربي، موفقين حينا، ومتعثرين أحيانا، وهذه النقطة بالذات، تجعل رمز "جميلة" على كثرة ما كتب فيها وقتها رمزا "طازجا" خصب الدلالة، غنيها.

*فعلى مستوى المعجم الشعري، نجد تشابها مزمنا للقاموس اللغوي الذي وظفه شعراء الخمسينيات خصوصا، و مردٌ ذلك، في الأساس، إلى إشتراكهم في الموضوع أولا، و تأثرهم الكبير بالموروث الشعري القديم ثانيا.

كما نلحظ رموزا لغوية ثانوية تتوزع على مستوى القصائد، وهي سواء كانت رموزا طبيعية أو مكانية، حيوانية أو ثورية تعتبر إشعاعات فرعية للرمز الثوري الأكبر" جميلة بو حيرد "، بما يعزز قيمتها، و يؤكد مكانتها.

*أما على مستوى "التناص"، فلاحظنا تأثر الشعراء البالغ، بالقرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف، خصوصا، وبالموروث العربي القديم عموما، وبدرجة أقل إهتمامهم بالتراث الأجنبي ومرد ذلك –حسبنا– ثقافة الشعراء العربية والإسلامية، التي لم تسمح لأكثرهم بفتح نوافذهم تماما، لتهب عليها رياح الغرب وثقافته.

كما شد انتباهنا الاستحضار الحرفي للشخصيات الأسطورية، والنماذج العليا عند أغلب شعراء المجموعة، ما عدى خروج "السياب" عن القاعدة، بتشويه وتحطيم الصورة المتوارثة والتقليدية للرمز التاريخي، وإعادة خلق صورة حديثة له، بما يرفع من قيمة الرمز الحديث "جميلة"، وهو ما ينطبق على التناص مع الحكم والأمثال والتي انقسم الشعراء حيالها أيضا إلى مستحضر لها بحرفيتها، ومتصرف فيها بما يخدم الغرض الحديث لنصه.

*أما على مستوى الصورة الشعرية، فتباينت مقدرة الشعراء فيها، وتباينت أنواعها، فألفينا نوعا منها يتسم بطابع الثورة، ويصطبغ بأجوائها، وهذا النوع من الصور يتحد ليشكل صورة الرمز الثوري جميلة، في حين يركن نوع آخر إلى تقنيات الصور في المذهب الرمزي على تفاوت الشعراء في درجة التخيل، والقدرة على التجريد، كما صادفتنا صور أخرى، تعمل عمل المشاهد

السينمائية، التي تشكل بإجتماعها وتسلسلها فيلما سينمائيا، وهذا النوع من الصور يرتفع بالقصيدة عن جو الخطابية، والتقريرية، أما آخر نوع من الصور، فيشكل ظاهرة مرضية في القصيدة الثورية، وصور هذا النوع "باردة"، نافقة لصدورها عن سطح الشعور أو لتنفسها في جو تقليدي خانق لا يتناسب مع الجو الذي يكتب فيه الشاعر، ولهذا ظلت قوالب زينة جامدة، لا نبض فيها، ولا حرارة، و لا إحساس...!.

*أما على مستوى الصورة الموسيقية أو الإيقاع، فلاحظنا استحواذ النمط الخليلي التقليدي على الشعر الثوري عموما، والمقول في جميلة بوحيرد خصوصا، وسيطرة الأوزان الطويلة، والقوافي الجهورية، والأصوات الصارخة على مجموع هذا الشعر لتشكيل أصداء إيقاعية قوية للرمز الثوري " جميلة".

كما لاحظنا كسرًا وخلخلة للأوزان الخليلية في بعض القصائد نتيجة الروح الثورية الطاغية التي لا تمنح الشعراء فرصة التنقيح، والتصحيح، والتي تعد من عيوب التمثل السريع للتجربة، ومعاصرة الحادثة أو الموضوع.

هذه أهم النتائج التي خرجنا بها من بحثنا، وهو بحث يحمل الصواب، ويحتمل الخطأ، حاولنا فيه التقليل –قدر جهدنا- من النظرة القيمية المعيارية، ورغم شساعة البحث إلا أنه يظل قاصرا عن تتبع كل خصائص "الرمز الثوري" في الشعر المعاصر، وهذا ما يفتح أمام الباحثين باب تناوله بمناهج جديدة، وطرق نقدية أخرى، تتيح الحصول على نتائج قد توافق ما توصلنا إليه أو قد تناقضه.

وختاما لا أدعي أني وصلت بمحاولتي إلى فصل الخطاب أو الكمال، فالباحث الأدبي أبعد ما يكون عن رمزية الكمال التي هي لله وحده، و لكنها محاولة قراءة تحتمل قراءات أخرى قد تكون مكملة موافقة و قد تكون مناقضة، معارضة...

قائمـــة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم- المصحف الشريف مع أسباب النزول، وفهرس المواضيع والألفاظ، (تق: محمد حسن الحمصي)، طبع دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

-صحيح مسلم: ج2، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ت).

1-الكتب العربية:

1. أبو السعود (أبو السعود سلامة): الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
2. أحمد (محمد فتوح): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر،ط3، 1984.
3. أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
4. إسماعيل (عز الدين): التفسير النفسي للأدب، دار العودة- دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
5. إسماعيل (عز الدين): الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
6. أم سهام (عمارية بلال): جولة مع القصيدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
7. بركة (فاطمة الطبال): النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.

8. بكار (حسين): بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1982.

9. ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (تق: أحمد الحوقي وبدوي طبانة)، مكتبة نهضة مصر، ط1، 1962.

10. ابن ثابت (حسان): الديوان، (شرح وتقديم: عبد أ مهنا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، (د.ت).

11. ابن عبد الله (بلقاسم): دراسات في الأدب والثورة، دار هومه، الجزائر، ط1، 2001.

12. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، (ب.ت).

13. بوصلاح (نسيمة): تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 2000.

14. الحاوي (إيليا):الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، 1980.

15. حاوي (خليل): من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

16. حجازي (أحمد عبد المعطي): الديوان، دار العودة، بيروت، 1973.

17. حجازي (أحمد عبد المعطي): الديوان، ط3، دار العودة، بيروت، 1982.

18. حساني (أحمد): مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

19. حسن (حسن الحاج): الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998.

20. حسين (طه): خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط12، 1985.

21. حشلاف (عثمان): الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000.

22. حنامينة والعطار (نجاح): أدب الحرب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1979.

23. خرفي (صالح): أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

24. درار (أنيسة بركات): أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

25. الدقاق (عمر): نقد الشعر القومي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

26. رماني (إبراهيم): أوراق في النقد الأدبي، دار شهاب، الجزائر، ط1، 1985.

27. روستان (إيدمون): الشاعر أوسيرانودي برجراك (تر: مصطفى لطفي المنفلوطي)، دار المعرفة، الجزائر، 2003.

28. زايد (علي عشري): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

29. الزرزموني (إبراهيم أمين): الصورة الفنية في شعر الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2000.

30. زكرياء (مفدي): اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

31. ساعي (أحمد بسام): حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978.

32. السد (نور الدين): القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

33. السعدني (مصطفى): البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

34. سعدي (عثمان): الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985.

35. سعيد (سمير):مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002.

36. السياب (بدر شاكر): الديوان، دار العودة، بيروت، 1971.

37. شراد (شلتاغ عبود): حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

38. شكري (غالي): أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، 1970.

39. صالح (يحيى الشيخ): شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1987.

40. صبحي (محي الدين): الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

41. الصكر (حاتم): مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات، والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

42. العالم (محمود أمين) وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، نشر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.

43. عبد الدايم (صابر): موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993.

44. عبد الصبور (صلاح): ديوان ، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.

45. العسلي (بسام): عبد الحميد بن باديس وبناء قاعدة الثورة الجزائرية، بيروت، ط2، 1986.

46. العقاد (عباس محمود): دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت-صيدا، (د.ت).

47. عيد (رجاء): لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، مصر، 2003.

48. فرويد (سيغموند): الأنا والهو (تر: محمد عثمان نجاتي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، (د.ت).

49. الفيتوري (محمد): الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

50. قباني (نزار): الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 1983.

51. قباني (نزار): هوامش على دفتر النكسة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1971،6.

52. القرشي (حسن عبد الله): نداء الدماء، ج2، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

53. المتنبي: الديوان، (شرح: عبد الرحمان البرقوقي)، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

54. مرتاض (عبد الملك): بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

55. مرعي (فؤاد): مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981.

56. المسدي (عبد السلام): النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

57. مصايف (محمد): دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

58. مصطفاي (موهوب): الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

59. مصطفى (نوال): نزار... وقصائد ممنوعة، مركز الراية للنشر والإعلام، ط2، 2000.

60. مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

61. المقالح (عبد العزيز): أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة، بيروت ودار الكلمة، صنعاء، ط1، 1981.

62. المقالح (عبد العزيز): صدمة الحجارة: دراسة في قصيدة الانتفاضة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

63. الملائكة (نازك): ديوان، ج2، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

64. مندور (محمد): في الميزان الجديد، ج1، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

65. ناصر (محمد): الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية –1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1984.

66. ناصف (مصطفى): الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، (د.ت).

67. نشاوي (نسيب): المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

68. نعيمة (ميخائيل): دروب، دار صادر، بيروت، ط5، 1968.

69. النووي: رياض الصالحين، (تق: عبد العزيز رباح، وأحمد يوسف الدقاق، ومراجعة: شعيب الأرناؤوط)، دار السلام/الرياض، دار الفيحاء/دمشق، دار الثقافة العربية/بيروت، ط13، 1991

70. الورقي (السعيد): لغة الشعر الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984.

71. الورقي (السعيد): مقالات في النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2003 .

72. وغليسي (يوسف): أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، ط1، 1995.

73. وغليسي (يوسف): محاضرات النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2004-2005.

74. ولسن (كولن): المعقول واللامعقول في الأدب الحديث (تر: أنيس زكي حسن)، دار الآداب، بيروت، ط5، 1981.

75. ويليك (رينيه) ووارين (أوستن): نظرية الأدب (تر: محي الدين صبحي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

76. اليافي (نعيم): أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1993.

77. يقطين (سعيد): انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

2- الكتب الأجنبية:

1. Petit Larousse illustré, Librairie Larousse, Paris, 1980.

3- الدوريات والجرائد:

1. مجلة الآداب: السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان (أفريل)، بيروت، 1958.
2. مجلة الآداب: السنة السادسة/ العدد الخامس، إيار (مايو)، بيروت، 1958.
3. مجلة الآداب: السنة السادسة، العدد السادس والسابع والثامن، حزيران، تموز، آب، بيروت، 1958.
4. مجلة الآداب: السنة السابعة، العدد الأول، كانون الثاني (يناير)، بيروت، 1959.
5. مجلة الآداب: السنة السابعة، العدد الثاني، شباط (فبراير)، بيروت، 1959.
6. مجلة الآداب، العدد السابع، قسنطينة، 2004.
7. مجلة الحدث العربي والدولي: العدد الرابع والعشرون، تشرين الثاني، باريس، 2002.
8. جريدة الأحرار، عدد 2410 ليوم 01 فيفري 2006.

الملخص

نتناول في بحثنا مجموع الشعر الذي قيل في "جميلة بوحيرد" إبان فترة الخمسينيات والستينيات، على اعتبار "جميلة" رمزا ثوريا أسال حبرا كثيرا.

وتتبع قيمة البحث من محاولتنا جمع أكبر عدد من هذه القصائد، وتحليلها لتتبع كيفية تموقع الرمز الثوري فيها، ومن ثمة كان موضوع البحث يتوزع على حقول دلالية ثلاثة: الثورة والرمز والشعر المعاصر.

وقد حاولنا في بحثنا، الإجابة عن أسئلة إشكالية عديدة، أهمها:

لماذا يعتبر الشعر الثائر مثار استخفاف النقاد –أو أكثرهم- وهل ضعف مستواه الفني، حجة قوية يمكن الأخذ بها لإغفاله؟

كيف كانت "جميلة" الرمز الثوري في شعرنا المعاصر؟ وكيف كان مستوى الإحساس الفني بالتجربة لدى الشعراء العرب؟ هل رقت قصائدهم إلى مستوى "جميلة بوحيرد"؟، وهل رمز "جميلة" رمز مستهلك ومعلوك بالقياس إلى حجم الشعر المكتوب فيها؟

هذه بعض الأسئلة –لا كلها- التي كانت مدار استقصائنا، وكانت بعض النتائج الهامة أجوبة لها، من أهمها:

-أن الشعر الثائر شعر عاصر فترة حرجة من فترات تاريخنا العربي فهو بالتالي "شاهد عدل" على بطولاتنا، وتوحدنا.

-أن "جميلة بوحيرد" رمز ثوري شغل حيزا هاما من الإبداع العربي على تفاوت منطقي بين الشعراء في مدى الإحساس الفني بالتجربة، وهو ما انعكس سلبا وإيجابا على خط القصائد، فقد ألفينا قصائد يبدو فيها إحساس الشاعر المعذّب، وحزنه، بل ووعيه بما يجري في عالمه العربي، وسعيه إلى التغيير بالمشاركة الفاعلة في صنع التاريخ وكتابته شعرا، كما ألفينا قصائد أخرى، باردة، ميتة، تصدر عن مشاعر متبلدة، نافقة، حق أن تعد من سقط المتاع.

إن قيمة "الإحساس بالتجربة" تنبع من أثره على القصيدة لغة وإيقاعا، شكلا ومضمونا، ولهذا تفاوتت القدرة التركيبية للصور الشعرية بين الشعراء، وتمايز التلوين الإيقاعي بينهم، واغتنى المعجم اللغوي عند بعضهم وافتقر عند آخرين...

ومن ثمة يمكن الجزم بأن الشعر الثائر المقول في "جميلة" شعر يستحق الالتفات إليه، وهو شعر لم يقتل على كثرته رحابة "الرمز الثائر" "جميلة".

ملـــــــــحق

بعض القصائد التي تناولت جميلة بوحيرد

1- أحمد عبد المعطي حجازي : القديسة [*]

لم تتحسس صدرها

حين اغتنى، و صار رمانا

و لم تكلم في أمور الحب إنسانا

فقد قضت عمرها

حاملة رسالة من التلال

إلى مخابئ الرجال في المدينة

قديستي ... كان اسمها جميلة !

* * * *

كان اسمها جميلة !

أفديه من سمى

الوجه وجه طفلة لم تترك الأما

و العين عين ساحرة

مضيئة كحيلة

كأنما اصطادت رموشها الطويلة

من السما نحبها !

كان اسمها جميلة !

و العمر عمر الزهر، لكن الربيع غادر الزمان

لما أتى القرصان

عشرون عاما، فوقها مائه

منذ أتى القرصان حلت أوجه الأحزان

يا ويلتا ! بطولها لم يبتسم إنسان

لم تبتسم جميلة

---

[*] ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، 1973 من ص 216 إلى ص 220.

لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر

لم تعرف اللثما

لم تعرف الغرام إلا خاطرا، حلما

فقد مضى كل فتى في سنها إلى الجبال

لم يبقى منهم واحد تكلمه

لم يبق إلا أن تشد نحوهم في كل يوم رحلها

حاملة رسالة من التلال

إلى مخابئ الرجال في المدينة !

* * * *

رسالة في يدها، و كلمة في فمها

من ههنا !

و كلما مرت على جماعة من قومها

يتمتمون في أسى مرير

كادت تصيح : "إنني من جبهة التحرير !

و إنني أعلم عن رجالنا الكثير

و إنني لست حزينة ! "

و كلما تذكرت ياسيف

كادت تطير !

ياسيف تحت الأرض يمسك المدينة

ياسيف من خمس سنين لم ينم

ياسيف عندما يراها يبتسم

يجب ترديد اسمها

يسألها عن أمه، عن أمها

و انطلقت رصاصة

مضت تسير

رسالة في يدها، و كلمة في فمها

من ههنا !

رصاصة ثانية تمددت في عظمها

و ثالثة !

قديستي ! تغسلت في دمها

قديستي ! صلت لأجلها مدائن

دقت نواقيس، و كبرت مآذن

طارت طيور في النواحي باسمها !

* * * *

جميلة الجميلة

تعلم أن حولها ألف رسول

سيحملون بعدها الرسالة

لكن ترى من غيرها يقول :

"أهواك يا ياسيف !"

2- أحمد مختار الوزير : جميلة بوحيرد [*]

و سارت جميلة بين الشعــاب *** تنفل كالظبية العاديـــة

و عانقها النور، نور الضحى *** و أبصرها فذة غانيـــه

و أبصر من عينها راميـــا *** ألا حبذا الأعين الرامية

و أبصر من نهدها قائمـــا *** ترجرجه الخفة اللاهيــه

و أبصر من خصرها رقصة *** تحامى بها العثرة الكابيه

و باركها النور ألوانــــه *** و ألبسها حلة زاهيـــــه

و سارت ترنح مختالـــة *** على صخرة الأطلس النابيه

فوجه سني، و روح أبــي *** و حب سخي، و هذا هيــه

جميلة أنت الوجود بمـــا *** تريدين مختارة راضيـــه

و أنت الحياة، و أكوانهــا *** بما فيك من عزمة ماضيه

و ذاك الإله السخي السناء*** يبارك أحلامك الزاكيـــه

هو الحب كوثر زاخـــر*** و أثمار جنته دانيـــــه

فكوني لقومك كوني لهــم *** من الحب آيته العاليـــة

---

[*] مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الأول ، كانون الثاني (يناير)، 1959، ص 92.

3- أيوب صبري عباس : يقين فتصميم [*]

إن التردد في الحياة لمهلك، و الأمر جد
و الشك أقتل ما يكون إذا طغى، و الموت بعد
إن شئت عيشا، فاليقين، فغاية، فالخير ورد
إرجاع حق أو مؤاساة ... و كل العيش جهد

* * * *

و أذكر (جميلة) نغمة أبدأ بها الآباد تشدو
إني الجميلة ... و الربيع أنا به أرج و ورد
إني أنا امرأة أشد على الطغاة قد استبدوا
ماء و برد في الحياة، و في الوغى نار و وقد
كفي الرقيقة كف والدة بها رأم و سعد
لكنها أبدا على الأعداء صاعقة، و رعد
رشاشتي بيدي، و قلبي من رصاصتها أشد
إني أرش بها الردى ... لا بد مما ليس منه بد
أعدو على عصب العدو بعزمتي، و الموت يعدو
الموت حم لا يرد، و إن عزمي لا يرد
أنا لبوة في جرأتي، و عن الشرى الأعدا أرد
لكنني إنسانة أبدا، و عاصفة، و وود
إني أنا بيت "الجزائر"، و العروبة لي تمد
ما غايتي إلا التحرر، و العلا هدف، و قصد
و أخي معي أبدا يشد على العدا، و أنا أشد
إنا لبنيان يشد ببعضه، و العرب سد

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ط22، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 228.

إنا نحارب للحياة، نريدها أو تسترد

سلهم لماذا دوننا و قفوا، و للأبواب سدوا ؟ !

قتلوا النساء الآمنات لذاك قد قتلوا، و أردوا

قد مجدوا "جاندارك" هلا مجدوني ؟ و هي ند

الحق شيء واحد في ذاته، و المجد مجد

سر التطاحن، و الحروب لها أثاروا، و استعدوا

الحق حق ها هنا، و هناك بطل لا يعد

4- بدر شاكر السياب : إلى أختي جميلة [*]

لا تسمعيها ... إن أصواتنا

تخزى بها الريح التي تنقل

باب علينا من دم مقفل

و نحن في ظلمائنا نسأل

من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟

من يصلب الخبز الذي نأكل ؟

نخشى إذا واريت أمواتنا

أن يفزع الأحياء ما يبصرون

إذ يقفرالكهف الذي يأهلون

إن عربد الوحش الذي يطمعون

من أكبد الموتى، فمن يبذل ؟

* * * *

يا أختنا المشبوحة الباكيه

أطرافك الداميه

يقطرن في قلبي، و يبكين فيه

يا من حملت الموت عن رافعيه

من ظلمة الطين التي تحتويه

إلى سماوات الدم الواريه

حيث التقى الإنسان و الله، و الأموات و الأحياء في شهقة

في رعشة للضربة القاضيه

الأرض أم الزهر، و الماء، و الأسماك و الحيوان، و السنبل

لم تبل في إرهاصها الأول

من خضة الميلاد ما تحملين

ترتج قيعان المحيطات من أعماقها، ينسج فيها حنين

و الصخر منشد بأعصابه – حتى يراها – في انتظار الجنين

---

[*] ديوان بدر شاكر السياب، ج1، دار العودة،، بيروت، 1971، من ص 378 إلى ص 388..

الأرض، أم أنت التي تصرخين ؟

في صمتك المكتظ بالآخرين ؟

في ذلك الموت المخاض، المحب المبغض، المنفتح المقفل

و نحن أم أنت التي تولدين ؟

أسخى من الميلاد ما تبذلين،

و الموت أقسى منه كل ما عاناه أجيال من الهالكين

أن الذي من دونه الجلجله

و السوط، و السجان، و المقصله

أن الذي يفديك أو تفتدين

غير الذي آذوه بالنار أو بالعار و الماء الذي تشربين

عبء من الآجال ما أثقله !

كم حاول الجلاد أن ينزله

كم ود أن تلقيه إذ تعجزين

مشبوحة العينين عبر الظلام

يأتيك من وهران – يا للزحام !-

حشد مشع باشتعال المغيب

يأتيك كل الناس، كل الأنام

يرجون مما تبذلين الطعام

و الأمن، و النعماء، و العافيه

و أنت مثل الدوحة العاريه

لم يبق منك البغي إلا الجذور

الموت واه دونها، و النشور

فيها، و تجري دونك الساقيه

ما شب في وهران من برعم

أو أزهرت في أطلس عوسجة

إلا و دبت في مسيل الدم

نمنمة منعشة مبهجة

توحي بأن الأرض ظلت تدور

طاحونة للقاتل المجرم

تسحق منه واهن الأعظم

و أن ألوان الأذى، و العذاب

دخر لنا نجلوه يوم الحساب

نسقي به الباغين، نروي التراب

من لفحه – أن الهوى و الشباب

لم يذهبا ... أن البعاد اقتراب

أن مع الدمع الذي تسكبين

أسلحة في أذرع الثائرين

جاء زمان كان فيه البشر

يفدون من أبنائهم للحجر :

" يا رب عطشى نحن، هات المطر

رو العطاشى منه، رو الشجر"

و جاء بالأنعام ما تحبس السماء في أعماقها من قدر

و جاء عصر سار فيه الإله

عريان، يدمى، كي يروي الحياه

و اليوم ولى محفل الآلهة

اليوم يفدي ثائر بالدماء

الشيب، و الشبان، يفدي النماء،

يفدي دموع الأيم الوالهة

بالأمس دوى في ثرى يثرب

صوب قوي من فقير نبي

ألوى يبغي الصخر، لم يضرب

و حطم التيجان، أي انطلاق

في مصر، في سورية، في العراق

في أرضك الخضراء، كان انعتاق !

بالأمس واری قومك الآلهة

عشتا رأم الخصب، و الحب، و الإحسان، تلك الربة الوالهة

لم تعط ما أعطيت، لم ترو بالأمطار ما رويت : قلب الفقير

لم يعرف الحقد الذي يعرفون

و الحسد الآكل حتى العيون

نحن بنو الفقير الذي يزعمون

في كل عصر أنهم وارثوه

قابيل فينا ما تهاوى أخوه

من ضربة الحقد التي يضربون

يوم ابتدأنا كان عبء السماء

ملقى على أطلس

يزحمه بالمنكب الأملس

ثم ارتقى "إيفل" تم البناء

فانحط ذاك العبء حينا عليه

ثم انطلقنا نحن من جانبيه

حتى حملنا عبئها، كل ما فيها من الأبراج و الأنجم

يا أختنا (المشبوحة) الباكيه

أطرافك الداميه

يقطرن في قلبي، و يبكين فيه

لم يلقى ما تلقين أنت المسيح

أنت التي تفدين جرح الجريح

أنت التي تعطين ... لا قبض ريح

يا أختنا يا أم أطفالنا

يا سقف أعمالنا

يا ذروة تعلو لأبطالنا

ما حز سوط البغي في ساعديك

إلا و في غيبوبة الأنبياء

أحسست أن السوط، أن الدماء

أن الدجى، أن الضحايا هباء

من أجل طفل ضاحكته السماء

فرحان في أرضه

و بعضه فرحان من بعضه

أحسسته يحبو على راحتيك

سمعته يضحك في مسمعيك

يهتف : "يا جميله

يا أختي النبيله

يا أخت القتيله

لك الغد الزاهي كما تشتهين،

أنت إذ أحسست، إذ تسمعين

تعلو بك الآلام فوق التراب

فوق الذرى، فوق انعقاد السحاب

تعلين حتى محفل الآلهة

كالربة الوالهة

كالنسمة التائهة

* * * *

لا تسمعيها ... إن أصواتنا

تخزي بها الريح التي تنقل

باب علينا، من دم مقفل

و نحن نحصي، ثم أمواتنا

الله لولا أنت يا فاديه

ما أثمرت أغصاننا العاريه

أو زنبقت أشعارنا القافيه

أو زنبقت أشعارنا القافيه

إنا هنا في هوة داجيه

ما طاف لولا مقلتاك الشعاع

يوما بها، نحن العراة الجياع

لا تسمعي ما لفقوا، ما يذاع

ما زينوا، ما خط ذاك اليراع

إنا هنا كوم من الأعظم

لم يبق فينا من مسيل الدم

شيء نروي منه قلب الحياة

إنا هنا موتى، حفاة، عراة

لا تسمعيها إن أصواتنا

تخزي بها الريح التي تنقل

باب علينا من دم مقفل

و نحن في ظلمائنا نسأل :

"من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟"

يا نفحة من عالم الآلهة

هبت على أقدامنا التائهة

لا تمسحيها من شواظ الدماء

إنا سنمضي في طريق الفناء

و لترفعي "أوراس" حتى السماء

حتى تروي من مسيل الدماء

أعراق كل الناس، كل الصخور

حتى نمس الله حتى نثور

05- جلال الحنفي : جميلة و زهرة (*)

تحيكما بغداد إذ يفتر صبحهـــــــــا *** من الشوق عن بشر و عن بسمات
و ترنو كما يرنو أخو الوجد من جوى *** ترقرق منه العين بالعبـــــــرات
كذلك تهتز النفوس و تنتشـــــــــي *** غداة اجتماع الشمل بعد شتـــــات
ألا إن قلبا خافقا في ضلوعهـــــــا *** نفتتن من سحر به نفثـــــــات
فيا طالما حنت إلى قول شاعـــــــر *** يحدثها عنكن عن بطـــــــلات
تبيت لما كنتن تلقيـــــــن من أذى *** تقطع منها نفسها حســـــــرات
صبرتن يوم البأس، و قد نبـــــت *** سيوف بأيدي قادة و كمـــــــاة
و في كل ساح ثار بالحرب نقعهـــا *** تثبتن عمر الله كل ثبـــــــات
و أقسمت – لا أقسمت إلا مصدقـــا *** بمادنته في الدين من حرمـــــات
لأنتن لو قد أنصف الدهر أهلــــه *** لتفدين من فتيانه بمئـــــــــات
و أنتن و التاريخ أصدق شاهــــد *** و ضعتن في صرح العلى لبنـــات
و لم أر أخزى من شباب تقاصــرت *** عزيمته في عالم العزمـــــــات
تلفت يلهو في الحياة، و لم يكـــن *** إلى غير أمر اللهو ذا الفتــــــات
فإن تبلغ اليوم الجزائر حقهــــــا *** فذاك بما جالته من جـــــــولات
و من بات يرعى الحق منتصرا لـــه *** فلا بد من نصر هنــــــالك آت
أجدكما قد زرتما اليوم بلـــــــدة *** معطرة الأرجاء، و العرصـــــات
فإن تنشقا من غاليات عبيــــــرها *** فما هو إلا طيب النفحـــــــــات
بناها بنو العباس للمجد موئـــــلا *** و للدين حصنا سامق الشرفـــــات
مشت في مغانيها المعالي كما مشت*** عرائسها في سابغ الحبـــــــرات
و أورق فيها المجد حتى تنفضــت *** منابته عن أطيب الثمـــــــــرات
فباتت تجر الذيل تيها على الدنـــا*** و تشمخ من عجب على عرفـــــات
ألا فانزلا في أرضها فهو منـــزل *** لكل فتى من يعرب و فتــــــــاة
و يا مرحبا ما استطعت أن أبلغ المدى *** بكن من الترحيب في كلمــــــات

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 270، 271، 272.

6- جميل صادق حيدر : جميلة : و هم و سؤال (*)

إقرئيها، فهي إنسانيتك الكبرى النبيله

و احمليها مثلا أعلى فمن أجلك من أجل الفضيله

و الرسالات الجليله

شمخت تأكل نار القيد، و القيد رجيف لم تمكنه الرجوله

تتهاوى في ذراعيها نيوب القيد إذ تحدق عيناها فلوله

و هي تستضوي على حشد من الثارات أذكتها قضايانا العويله

تلك أشواقي، و أشواقك ماجت في مزايا فكرة الشعب الصقيله

أرمضت عيني بالجرح، و عينيك، و ما زلت لبلواها جهوله

خسىء القيد، فما الساعد يذوي، و هو مشدود إلى أزكى خميله

و أفاعي الجرح تضري، تتلوى في الشرايين الأصليه

هي قيتارة شعر الثأر، و الشعب قوافيها النبيله

هل تأملت لماذا شمخ الجرح بتأريخ البطوله

و عرفت الآن يا سمراء ما معنى جميلة ؟

وهم من أجل أن تبقى ذليله

فكرة الإنسان صاغوا القيد للحكم وسيله

ولحفظ الحكم سال الوهم فيهم، فإذا المنظار يختال بأضواء عميله

و إذا هم لا يرون الحكم إلا قوقعا يكبس فيه الشعب غيله

و أغاروا فإذا كل أساليب الدناءات فضيله

و إذا هم شهوة الجزار يستمري على السكين أنفاس القتيله

بالغوا في عملة القيد ليغتالوا به كنز البطوله

فإذا بالقيد يعطيهم دروسا لانتكاسات طويله

و إذا هم لوعوا، فوق احتمالات الرذيلة

هل عرفت الآن يا سمراء، من كانوا، و من كانت جميلة ؟.

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 277، 278.

7- جواد البدري : أنا فكرة [*]

أقتلوني

أنا فكره

في العقول النيرة

في النفوس الخيرة

في دموع الكادحين

في قلوب الطيبين

عبر آلاف السنين

مستقره

أنا فكره

* * * *

أقتلوني

أنا فكره

و تغنيها الشفاه

بلحون خالدات

سوف تبقى كضياء الشمس

تزهو بالحياه

تحرق الظالم و الظلم

و أجداث الطغاه

مثل جمره

أنا أنوار و نار

أنا فكره

اسحقوني

أنا زهرة

عطرها تنثره الأنسام

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص 280 إلى ص 283.

في كل مكان

ترتوي منها الملايين

عبير النسمات

تبعث النشوة و الدفء

و أحلام الأمل

لبني الأرض جميعا

و المسره

إسحقوني

أنا زهره

أقتلوني

أنا فكره

* * * *

إسألوا التاريخ

و استوحوه ذكره

كم فتى حر كريم

مزق الجلاد ملعونا

و لكن

بقي الأحرار فكره

أقتلوني

أنا فكره

أنا إن قيدني الباغي

بقيد من حديد

و تدمى جسدي العاري

بضربات البليد

بسياط و لهيب

فلأني رمز شعب لا يحيد

و لأني حرة تأبى الخضوع
و المذله

أنا حرة

أقتلوني أنا فكره

إسحقوني أنا زهره

* * * *

أنا رمز لنضال الشعب من أجل السلام

و شعار الود، و الإخلاص في دنيا الوئام

أنا إن ضحيت بالنفس، و غايات المرام

فلأجل الحق أمضي، و أضحي

بثباتي

و بعزمي

سوف أمضي في طريقي مستمره

إسحقوني أنا زهره

عذبوني أنا حره

* * * *

أنا شعله

تملأ الكون ضياء كالصباح
يهتدي في نورها السارون

في درب الكفاح

تخترق الجدران، و الأسوار

في عزم و ثوره

أقتلوني أنا فكرة

إسحقوني أنا زهره

أسجنوني أنا حره

-1958 -

8- حاتم غنيم : جميلـــــة [*]

هناك و الليل يلف الربى *** بثوبه المخلولـــــــــــق المربـــــــــد

و تعزف الريح أهازيجها *** معولة في الأفـــــــــق الأبعــــــــد

و يملأ الجو صدى ضجة *** من مبرق يبــــــدو و مـــــن مرعـــد

تلوح للأجيال زنزانـــــة *** سوداء في حضـــن الدجـــــى الأســـود

المجد و الفخر و قضبانها *** كأنـــــها باتـــــت على موعـــــــد

* * * * *

هناك لفت كفها جرحهـــا *** و حبست أنة صـــــــــدر أبـــــــي

و طافت الذكرى كدوامة *** عاصفة برأسهـــــــــا المتعــــــــب

ما هاهنا ذي طفلة غضة *** بسامة تحبـــــــــو إلى الملعـــــــب

تغرس لف الحب في دربها *** ما أخضل من روض المنى المعـــشب

و ينقل السعد خطى درجها *** من كوكـــــب زاه إلـــى كوكــــــب

* * * * *

لفت على الجرح بقايا يـــد *** واهنة و معصـــــم وانــــــــي

و ابتسمت في وجه سجانها *** كأنـــــه ليس بسجــــــــــــان

و قبعت ترقب في ركنها *** و قلبها شعلــــــــــة إيمـــــــــان

تتلو على الدنيا سطور الفدا *** و مخلب المستعمـــــر القانـــــي

الليل، و القيـــد و آلامـــهـــا *** يسمعها القصـــــي و الدانــــــي.

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 285.

9- حسن البياتي : بطاقة معايدة إلى جميله [(*)]

يا جميله

أنا لا أملك إلا الكلمات

و هي أشياء كبيره

مال من هول صداها

ألف ركن للطغاة

ألف "باستيل" تداعى

ألف "نيرون" تلاشى

غير أن الكلمات :

أحرف النار، و حبات الضياء

لم تزل تعبر آفاق الحياه

لم تزل ثورة سقراط، و عيسى، و محمد

و أبي ذر، و فولتير، و ماركس، و لنينين

و ألوف الناقمين، المصلحين

لم تزل ثوراتهم تنبض في قلب الزمان

في شفاه الأحرف الزرق أغان

تضفر الشمس أكاليل ضياء

لبني الإنسان في كل مكان

لملايين الرجال الطيبين

يرتقون

قمم التاريخ في عزم كبير

* * * *

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 306، 307.

يا جميله

أنا لا أملك إلا كلماتي

و هي من أعماق ذاتي

نبعت من دفقة إحساس، و نور

من هنا أبعثها

- من حفرة أعمق من سجن كبير -

لك يا أخت، على جنح غمامه

و بمنقار حمامه

تحمل الطيبة، و الحب إلى عينيك

يا مشعل ثوره

من هنا أبعثها في يوم عيد

وطني المؤمن بالإنسان

يستقبل –رغم الليل – فجره ...

* * * *

يا جميله

لست وحدي

كل شعبي في حنايا كلماتي

كل شعبي نسج الحب هدايا

و تحايا

لك يا رمز البطولة

يا جميله

بغداد، أفريل 1958

10- حسن البياتي : ضحكة جميلة (*)

(عندما تلي حكم الإعدام على المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد، أغرقت في الضحك، فانفجر رئيس المحكمة صارخا : "لا تضحكي ! فالأمر خطير ...) .

أي ضحكة

فجرت في فم جلاد حقير

صرخه

"لا تضحكي، الأمر خطير"...

صرخة تنبض بالرعب

بأحقاد فرنسا الهمجية

أي ضحكه

هزأت بالموت

بالسجن

بإرهاب عبيد الهتلريه

إنها ...

ضحكة "جان دارك" أبيه

إنها ...

ضحكة أخت عربيه

ألهبت في قمم "الأوراس" آلاف المشاعل

تتحدى

قادة الطغيان، أعداء الحياة

و تنير الظلمات ...

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 308-309.

لرفاق الشمس ...

أحرار الجزائر

هي ضحكة،

حرة النبرة،

خضراء،

نبيله ...

نبعت كالنور من قلب جميله

و كأشداء الخميله

عانقت أطيب أنواع المشاعر

في نفوس الشعراء ...

فإذا الكون غناء

و إذا باسم جميله

في شفاه البسطاء

غنوة،

أسطورة ...

تنسج آيات البطوله

و إذا رسم جميله

في صدور الشرفاء،

رمز عز، و إباء

و حميه

لبطولات قناة يعربية

هزأت بالموت، بالظلم

لطغيان عبيد الهتلريه

أي ضحكه

غصبت من فم جلاد حقير

صرخة تنبض بالحقد،

بآثام فرنسا الهمجيه

"إنما الأمر خطير" ! ...

أي ضحكه.

11- حسن عبد الله القرشي : ثوار الجزائر [*]

مطلع القصيدة :

كم رحت أهفو نحوهم في حلك الكفاح

لا يألمون للظنى، للهول، للجراح

إلى أن يقول في جميلة :

"جميلة" و أنت يا أنشودة الإباء

يا نغمة تشع بالطهر، و بالصفاء

شهيدة في وطني تضحك للفداء

أذكرتني "خولة" في موقفها الوضاء

لم تثنها عن عزمها سلاسل الحياء

و ما "غزالة" لديك أنت، و "الخنساء"

قد عدت في الديار من منارات الضياء

---

[*] ديوان حسن عبد الله القرشي (نداء الدماء)، المجلد 02، ط3، دار العودة، بيروت، 1983، من ص 201 إلى 204.

12- حسن فتح الباب : رسالة من جميلة [*]

(القيد لا يزال في يدي جريح

و أجمل الورود في مهب ريح)

لم تغف في الظلماء عين

لم يطرق الآفاق لحن

الكون لفه السواد

و ضم شمله السهاد

لا ومض، و الرياح في الظلام

تفور بالأنات كالضرام

حرائق من السكون

تنهار في الأغوار كالحصون

وجدا عليك يا "جميله"

و كل واحة ظليله

صحراء صوحت من الصدى زهورها

جفت عيونها، و هاجرت طيورها

فالقيد لا يزال في يدي جريح

و أجمل الورود في مهب ريح

* * * *

حورية تهوى السفوح

هوت على حبائل الجلاد

---

[*] مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الرابع، أبريل (نيسان)، 1959، ص 16.

الخد فوق الساق يستريح

و الوجه لم يزل صبوح

وراعف الجناح كالمصباح

يضيء بالجراح

* * * *

الكون لفه القتام

و أورقت غمائم الأحلام

تخضل في الجفون

و الليل يسهد العيون

و دق باب السجن عاصف جموح

كأنه سواعد الجموع

تصيح كالرياح ، كالرعود

تطيح كالشلال بالقيود

يحطم الجليد

و تشعل الحريق في الجلاد

• * * *

اللحظ ذاب في حنان

منذ اختفت غياهب القضبان

و ضل في طريقه السجان

و انطلقت حمامة إلى الفضاء

بيضاء تحمل الأمان للتلال :

يا إخوتي و الفجر جاء

أو في بشق الليل، يصدع الجدار

يدرو رماد الويل كالإعصار

أو في جريء الخطو، رائع الجبين

يطل من عيون الزاحفين

أصواتهم بركان نار يسحق الظلام

أيديهمو فوق الجبال تركز الأعلام

نمت على خطاهموا جداولا بيضاء

و غاب وجه الغائل الكئيب

و عاد لي جناحي الطليق

هدية من قادم صديق

* * * *

إليكومو يا إخوتي رسالة من أصدقاء

حروفها تزف بالنداء كالضياء

لا تبطئوا المسير، نحن في الطريق

لا تبطئوا المسير، يا رفاق.

13- حسين بحر العلوم : جميلة (*)

عينان تتطلـــــــان كالحمم*** و سواعد مفتولة الهمـــــــم

و فم يفح بكل جرأتــــــــه *** لهب البيان كمنطق الخـــدم

فكأنما هو مـــدفوع زأرت *** فيه الحروف زئير محتـــدم

و أنوثة سخرت بطولتهـــا *** الشماء بالتعذيب، و النقـــــم

تتهشم الأغلال عن يـــدها *** خجلى، فتلويهـــــا على القدم

و يرق سجان فتزجـــــره *** و تهيب بالثانـــــي : ألا انتقم

و إذا تبسم سجنها امتعضت *** في وجهه مسعورة الشمـــم

و تضج صارخة فتسمعنا *** صوت العقيدة، مفعم القيـــم

القيد لا يلوي بغير يـــــــد *** شبكت أصابعها على الألـــم

و الثأر نضاح السعير فلا *** تخبو شرارته بغيــــــــــر دم

* * * *

يا ضحكة ماجت على شفتي *** حواء بعد اليأس، و النـــدم

شربت جميلة عطرها، فإذا *** دنيا العروبة رحبة النغـــــم

و تشظت الأحلام صادقة *** عن مبسم بالنصر مبتســـــم

رشي على الدنيا شذى عبقا *** يحي الرميم به من العـــــدم

فإذا الحياة بطولة شمخت *** فيها مشانقنا إلى القمــــــــــم

و يسجل التاريخ حكمته *** الظل – مهما طال – لم يـــدم.

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 317.

14 - حميد حبيب الفؤادي : جان دارك العروبة [*]

أنشودة الأرض الخصيبـــــــه *** بدماء إخوتنا الحبيبــــــه

أنشودة الوطن الحبيـــــــــب *** تبيت في أسر غريبــــــه

أنشودة بفم الزمـــــــــــــان *** تعيد في ألم خطوبـــــــه

أنشودة الأحـــــــــــرار في *** وطن العروبـــة في وثوبه

* * * *

إيه جميلة فالنضـــــــــــــال *** دعاك (جان دارك) العروبه

خلدت أشرف صفحـــــــــة *** للمجـــد فازدهرت عجيبه

ما كنت آخر حـــــــــــرة *** خفت لعزتها مجيبـــــــــه

لا بل فإنك (خولــــــــة) *** للذود عن حرم سليبـــــــه

* * * *

أختاه، يفدي للكفـــــــاح *** شباب يعربنا و شيبــــــه

تبا لدولة غاصـــــــــــب *** سلكت أسليبا رهيبــــــه

تبا لأيد عذبـــــــــــت *** جسد المناضلة الحبيبـــــه

جرح العذاب وســــــــام *** للأحرار ينفح منه طيبــــه

* * * *

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 323، 324.

سيروا بناة المجــــــــــــد *** أبناء الجزائر، و العروبــه

سيروا بعزم نضالكــــــــم *** سدوا على الطاغي دروبــه

لا تقنعوا بوعــود (كايار) *** فقد بانت عيوبــــــــــــــه

لا ترهبوا جيش الطغـــــاة *** فلن يقاوم في حروبـــــــه

خوضوا غمار الحــــرب *** يشمخ للسماء تلم لهيبــــه

فدعائم التحرير لن تبنـــــى *** سوى بيد خضيبــــــــــه

و يشاد صرح تحـــــــرر *** الأوطان من همم عجيبــه

لا تيأسوا فنضالكــــــــم *** رمز التحرر للعروبـــــــه

لا تيأسوا فبنادق التحريــر *** باسم نضالكم هتفت مجيبه

عاش الكفاح بأرضنـــــــا *** عاشت جزائرنا الحبيبـــه

1958/05/16

15- حميد حبيب الفؤادي : جميله (*)

جميله ... أنشودة جميلـــــــه *** من أرضنا المجاهدة الجليله

من أرضنا المشرقة الطهوره *** قد ساندت أخواتها الغيــوره

ترجوا فتكاك الحر، و انطلاقه *** فكسرتن في عزمها وثاقــه

و كل مظلوم لها مناصـــــــــر *** يجود بالروح عن الجزائـــر

* * * *

هناك في السفوح، في الروابي *** معركة تقام للشبـــــــــــاب

بها أسود البيد لن تنـــــــــام *** حتى يعم المغــرب السلام

قد زمجروا، و صرخة المدافع *** هيا أبيدي كل نذل طامــــع

و في أزيز صرخة البنـــــادق *** و حمرة الدماء في البيارق

و زحمة الأسود، و البواســـل *** و كل ضرغام الوغى مناضل

يهتف، لا نرضى ركوب العار *** و لن نمد الكف للاستعمـــار

هناك سوف تلتقي جميلـــــــه *** بإخوة الكفاح، و البطولـــــه.

1959/11/24

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، ص 325.

16- حياة النهر : أمجاد و بطولة (*)

يا جميله

نغمة قدسية زن صداها

في الفيافي و المروج

في الصحاري الموحشات

حين دوى المدفع الحاقد

في أحراش وهران الحزينه

هازجا في بزة قدسية المغزى

نبيله .... يا جميله

* * * *

نغمة من هفهفات النبع

في ظل الخميله

مثل ترجيع الصدى عند المغيب

في ضفاف النهر

و الريح بليله

سبحت في لجة الأمواج

في أروع ليله

و هي تروي قصة المجد جميله

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص 360 إلى ص 363.

* * * *

هل ترى يرجع للخلف الزمان

أم هل سيخفيه اللظى ذاك الذخان

سودت وجه فرنسا منه زمره

خرقت تاريخها الداكن

من أفعالها الهوجاء شفره

و على جرجرة الشامخ

من نيرانهم مليون حفره

فإذا ما التهمت أشداقها

السود الرهيبه

ألف طفل، ألف حره

سيغني المبسم الدامي

بأمجاد جميله

* * * *

و مشت أم المساواة على

جدث الحق، و أشلاء الفضيلة

و سقت تربتها الغبراء

من قان نقي بهر العالم نوره

من دم الثوار في السفح

الموشى بالبطولة

كي ترى من ليلها الدامس فجره

حيثما سرت ترى أعراس أمه

و ليالي الثورة الغراء

و الأفق المدمى

حيث تروي الأبجم الغرقى

و آلاف الحناجر

كل شيء عن بطولات جميله

* * * *

في نشيد الهائج الطامي العباب

في أغاني الراعيه

في ترانيم العذارى، و الشباب

في الليالي الساجيه

و على ألوية النصر بكف الثائرين

و أزيز النار من خلف

خطوط المعتدين

مثل همس الريح في الوادي الحزين

هازئا بالموت

بالرعب، بنيران الغزاة

نغمة قدسية المغزى نبيله

ياجميله.

* * * *

نغمة رائعة المعنى جميله

في قلوب الأمهات

في بلاد العرب

في العيد المغطى بالمآسي

هاتفا في مسمع الدنيا

بألحان الحياة

و نشيد عاطر الأبيات

حلو كالفضيلة

أريحي النبرات

إنه اسم جميله

فإذا ما أطفأ المسعور شمعه

و إذا أحرق من رشاشه المرعب

نبعه

أشرق الفجر على وقع الأماني

غارقات بالنجيع

وصحا الكون كما تصحو الغواني

ساهما، أذهله عزم الجموع

فإذا ما سفكت حربته الحمراء

أحلام الصبايا

و أحالت كفه السوداء

أشلاء الضحايا

مرتعا يزهو على الأيام زرعه

فغدا نحصد منه ألف نبعه

و ستروي البيد في أروع نغمه

بهتاف كعزيف الجن

كالرعد ينادي

أنها تحيا بأعراق الورى

في كل وادي

لن تموت الثورة الحمراء

لو ماتت جميله

كلنا اليوم جميله.

17- خالد الشواف : النصر للجزائر [*]

مطلع القصيدة :

صمود ... لا ضريب، و لا مثـــالا *** يخال على حقيقته خيـــالا

إلى قوله :

بناتك يا جزائر ... لسن أدنـــى *** من الأبناء للشرف اهتبـــالا

لهن الله من لبؤات غـــــاب *** يضارعن الضراغم و الشبالا

تخذن من السلاح لهن حليــــا *** و ألقين القلائد، و الحجـــالا

و ما رسن الوغى، فنسخن وهمــا *** يقول بأن للرجـــل القتـــالا

كأن (جميلة) في كل أنثـــى *** تزين لها البطولة لا الجمـــالا

جميلة ... يا جميلة ... يا عذابــا *** تذكرنا قداستـــه (بلا لا)

أكان الجمر في جنبيك عطـــرا *** يلذ به الصمـــود إذا استحالا ؟

فهل كانت به اللذغـــات قدحا *** يؤرث ليل نخوتنا اشتعـــالا ؟

و هل كانت طباق السجـن أفقا *** بعزمك ... أم بعزمـــنا تلالا ؟

فما سجنوك إذ سجنـــوك إلا *** ليحطم جيلنا السجن المشـــالا

و ما جلدوك بالأسواط، لكـــن *** بها جلدوا الحضارة و الخـــلالا

لقد صنعوا صليبك ... ثم دقــوا *** عليه كل ما صنعـــوا فزالا

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص 378 إلى ص 382.

18- خضر عباس الصالحي : إلى أختي جميلة (*)

أأختي جميلة فخـــــر العرب *** بنيت لك المجد فوق الشهـــــب

كفرت بعيش الهوان البغـــيض *** و في جانبيك يمـــــــــوج اللهب

و أصبحت لحنا عميق الصدى *** سيبقى يرن بسمع الحقـــــــب

بأرض الجزائر أرض الكفـــاح *** صفعت الجناة بسوط الغضب

هناك بأفق الصراع العنيـــــــد *** تألقت كالأمل المرتقـــــــب

* * * *

فرنسا تجوس خلال الديــــــــار *** ديار العروبة مهد الشمــــــم

فتفتك بالعزل الأبريــــــــــــاء *** و تقذفهم بشواظ الضــــــرم

فهاموا مع الليل عبر الحــــدود *** تهد قواهم سياط الألـــــــم

أطفالهم في الفراغ الممــــــــل *** جياع يجرون قيد السقــــــم

و تهتاجهم لوعة الذكريــــــــات *** بحضن الكآبة تحت الظلــم

أأختي جميلة رغم المحــــــــــن *** تسح دماؤك دون الوطـــن

فأيقضت فينا موات الضميــــــر *** لنخلع عنا رداء الوســـن

تحن لك الأنفس الظامئـــــــــات *** لتنسج للخصم ثوب الكفن

يكن لك الغاصب المستــــــــبد *** عذابا له يقشعر البــــدن

و مهما توالت عليك الخطـــــوب *** فلا يعتريك الونى و الوهن

* * * *

و أختي جميلة لاحت قمــــــــــر *** بدنيا العروبة يسبي النظــر

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ج1 ، ص 400-401

فترسل نور الحياة المشعـــــــــــة *** ببعث يمزق ليل الخطـــــر

و تذكي شعور الشباب الطمـــوح *** ليسخر من عسف هول القدر

فرنسا تشيع الفناء الرهيـــــــــب *** بشعب توهج فيه الشـــــرر

تدنس آفاقه بالشنـــــــــــــــار *** و ترمي به في ظلام الحفـــر

فللحرب هب كأسد العريـــــــــن *** و لا بد من أن ينال الظفــر .

19 - سعد إبراهيم قاسم : البطلة جميلة (*)

أختي جميلة ، و الأسى يدمي فؤادي بالحياة

ما أنت إلا زهرة ، ذبلت بتعذيب الطغاة

في غيهب السجن المريب

• * * * *

من صوتك الحلو الجميل سمعت ألحان الكفاح

فعلمت سر العيش في الدنيا بسيف أو سلاح

فلتشتعل نار الحروب

• * * * *

هم أوقدوها فتنة سوداء عارمة اللهيب

(حرب الإبادة) هذه شنت على شعب نجيب

جاروا على أرض الحبيب

• * * * *

الظلم يخذل يا جميلة ، و العدالة تنصر

و بنو فرنسا في الجزائر ذنبهم لا يغفر

ساروا على درب العيوب

* * * * *

أختاه يا بنت العروبة رفرفي فوق الروابي

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص 430 إلى ص 432.

يا راية الأحرار قد رفعت على تلك الهضاب

تفديك حبات القلوب

* * * * *

لبيك يا رمز الكفاح ، و خير درس في الحياة

يا من رفعت لنا منار الحق في هذا الثبات

و الصبر نصر عن قريب

* * * * *

إني من الحذباء باسمك أنشد الشعر الحزينا

كالبلبل الغريد يسكب دمعه لحنا حنونا

في ظلمة الليل الرهيب

* * * *

لم يشهد التاريخ أهدر من فرنسا للدماء

عاثت فسادا في الشعوب، و قوضت صرح البناء

كم هيجت قلب اللبيب

● * * *

هذا (حزام الموت) ينطلق باسم (تحرير الشعوب)

فرضوه تشريدا لشعب هام في طي الدروب

في مطلع اليوم العصيب

* * * *

هذا عذاب الكهرباء، و غيره في ذي السجون

الروح أقوى يا جميلة منه في غيب المنون

و الله في عون المنيب

* * * *

أختاه فجر النصر لاح فحطمي قيد العبيد

و استقبلي ظلم الطغاة بعزم جبار عنيد

فالويل للباغي الكذوب

* * * *

أبناء قومي ما عهدنا فيكم رجلا جبانا

هذي جميلة أختكم هيا أنقذوا شرفا مهانا

من علج باريس الغصوب

20- سليمان العيسى : من ملحمة الجزائر [(*)]

مطلعها :

روعة الجرح فوق ما يحمل اللفظ، و يقوى عليه إعصار شاعر

أأغني هديرها ... و السماوات صلاة لجرحها ... و مجامر ؟

إلى قوله :

أين مني عينان خلف جدار السجن مكحولتان بالكبرياء !

و جبين، و ألف نجمة صبح *** لألأت فوق جرحه الوضاء

و فم تعجز الحروف و تعيا *** فيه عن محو بسمه زهراء

بسمة ... لخصت بها شرف التاريخ صديقة من الصحراء

يلعق الوحش جرحها، فترد الطرف كبدا في صامت من إباء

و هي مذهولة : أتبلغ يوما *** مثل هذا نذالة الأحياء ؟ !

أين مني (جميلة) ... تزأر الساحات في صمتها بألف حذاء !

أي سر ... في الصمت يرسله الأبطال نارا، و صاعقات فداء !

أي سر ... هزت به الشفة السمراء قلب الدنيا بغير نداء

أتراها في السجن قديسة الصحراء تطوي جراحها في حياء

عظمت صيحة الفداء، و عزت أن توارى في دامس الظلماء

هي فينا سحر القصيد، إذا غنى، و وهج النار في البتراء

هي في غضبة الملايين تهوي فوق جلادها سياط ازدراء

في بلادي، في الصيف، في شفتي راع يغني على الذرى الخضراء

(*) مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الخامس، إيار (مايو)، 1958، ص 07.

وهم المجرمون ... لن يطفئوا الشمس بإرهاب غيمة سوداء
تتحداهم جميلة بالصمت رهيبا، و البسمة الزهراء
تتحداهم صخورك يا (أوراس) أن يوقفوا زئير القضاء
موجة ... تحمل العروبة فيها *** من جديد مقدسات السماء.

21- سليمان الهادي طعمة : إلى أختي جميلة (*)

من سنى عينيك ... من أرض البطوله
تسكبين الضوء كالشمس "جميله"
و النسيمات العليله
تغمر الأرجاء دفءا، و حنانا
و تثير الحب شوقا و افتتانا
يا جميله ... يا جميله
من كوى السجن تنيرين لأبطال الجزائر
مشعل الحق، و في قرية "وهران" الجميله
تصنعين المجد للفجر الجديد
حي أبطال الجزائر
حي من دك قلاع المجرمين
و أطاح المارد الأرعن في أرض البطوله
يا جميله ... يا جميله
مثل تاريخك المشرق لم يلق مثيله
قد أذاق البغي ألوان الرذيلة
أنزل الحقد على أبناء "باريس" الذليله
* * * *
حيوا ابطال الجزائر

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص437 إلى ص 438

حرروا الأرض الخصيبه

أرض أجدادي الحبيبه

كم أريق الدم في ساحاتها

و استطال الغدر أعواما طويله

يتحدى كل ثائر

* * * *

و أنا من موطني أرسل ألحاني هدية

و صبابات و أحلام الندية

للدم المسفوح في أوراس ... للشعب المناضل

و أغني ... يا جميله

و أناغي "دجلة" الوسنان ... في ظل الخميله

أسكب اللحن على الجرف فسيهوي نخيله

من عراقي موطن الأحرار أشدوا . يا جميله.

- كربلاء 1959 -

22- سليم الرشدان : في قافلة الأبطال (*)

جميله

أرأيتها : و الغيد في النعماء ترفل بالحرير

تمضي تعانق مدفع الرشاش ينطق بالسعير

فتخوض ميدان الكفاح ترد عادية المغير

تتقدم الشجعان لا ترتاع من هول المصير

سمراء، لوحها اقتحام السد في اليوم العسير

أعرفت ما معنى البطوله

هي ذي و قد عبرت سبيله

سمراء يا بنت الهضاب الشم في أرض الجزائر

يا شعلة البأس الفتي، و عزمة الليث المغامر

يا صرخة انبعثت كوامن حقدها في كل ثائر

يا نفحة من ذكريات المجد أحيث كل غابر

يا صارما يهوي بنور الحق يمحو كل فاجر

المجد إن يذكر دليله

لم يلف غيرك يا جميله

دوى النفير فهز هامات الربى، و الليل أمسى

فتحفز الأبطال كالآساد، بل و أشد بأسا

و تسابقوا نحو المنون ... كأنما يبغون عرسا

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص440 إلى ص 442

ليجابهوا كالسهل أبناء الغواية من فرنسا

و يلقنوهم من معاني نصرة الأوطان درسا

و على شعابهم الطويلة

سارت تواكبهم جميله

يا هولها من ليلة نكراء حالكة السواد

في جنحها المستعمرون تدفقوا من كل وادي

فوج تلا فوجا ... و آخر يقتفيه بلا نفاد

فكأنما حشد العلوج فلول زاحفة الجراد

و تقدم النفر القليل يخوض ميدان الجهاد

أسمعت كيف يلاطم الإعصار أكتاف الجبال ؟

أعرفت كيف تدفق البركان ينذر بالوبال ؟

أرأيت نجما ثاقبا يهوي إلى أقصى مجال؟

فكيف انقض الأباة ... عن اليمين... عن الشمال

يتطلعون إلى الشهادة بعد أن صدقوا النضال

ولدى الجراحات الثقيله

كانت من الأسرى جميله

الفجر أقبل حيث قد سكن الفضاء الأوسع

و مفاتح السجان تعبث بالحدود فتسمع

و مع القيود تلاحقت فئة تزج ، و تدفع

تمضي إلى حيث الجنود تحفزوا، و تجمعوا

وهناك كان الغدر منتظرا، و كان المصرع

و بقربهم لمحوا جميلة

شمخت بقامتها النحيلة

و تواردوا حوض المنية يهتفون ترنما

و علا لهم صوت جهير شق أعنان السما

يا موطنا عبث العدو بساحه، و تحكما

ها نحن قد ثرنا، و جاهدنا، و أرخصنا الدما

لنرد عنك المعتدين فلا يضلهم الحمى

و بهذه الروح النبيلة

خروا تباركهم جميلة

يا موكب الأحرار لا تنفك تتبعه مواكب

ما بين باسلة محاربة، و بين فتى محارب

يمضي، و يحذوا ركبه في نصرة الأوطان واجب

يا موكب الأحرار أقدم لا تروعه العواقب

كم تصنع التاريخ في مغداك وضاء الجوانب

تحمي حماك ، و تنتحي له

و كذاك يحمي الليث غيله

- 1961 -

23 – شاذل طاقة : الجزائر و الفجر و الشهيد (*)

الليل تطويه، و تنشره المقابر – و المدينة

ثكلى.. و خلف قبورها ينداح أفق

و على الجراحات الدفينة

وهران أغفت، و الجزائر، و الصحارى

من قبل ألف ... و الرمال يحضنها المجد توق

و الثائرات على الذرى ينسجن للثوار غارا

للصامدين، لكل عملاق يهز النجم زهوا، و انتصارا

و على الجراحات الدفينة

وهران أغفت، و هي تحلم بالشهيد و بالشهيدة

بالباذلين يضمهم شعب.. و تتبعهم عقيدة

من مات من أبنائها ... من غاب من أقمارها

ما حف من أزهارها

ما أظلم من أنوارها

و الليل تطويه، و تنشره المقابر و المدينة

غضبى ليست على الجراحات الدفينة

و الفجر آت لا محالة يا جزائرنا الحبيبة

يا أرض أجدادي الحزينة

إخوتي ... يا أهل ودي .. يا قرابين العروبة

من قلب مقبرتي ... إلى أعماق سجنك يا جميلة

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص444 إلى ص 445

تنداح رايات النضال

و تزف في الأجواء أغنية نبيله

عبر المفاوز و الجبال

عربية الأنغام، و الألوان ترفل بالجلال

و تهز سور السجن ... تبعث في الرجال

يا نجمة الثوار ... يا أختي جميله

يا أخت كل شهيدة ضم التراب لها جذيله

يا أخت كل الثائرين ... من العمومة و الخؤوله

يا لغز ثورتنا ... يا ألق العروبه

يهمي من الأوراس، يمسح دمعة الأرض الخصيبه

يا نجمة الثوار ... يا أختي يا جميله

يا ليل، يا ليل الطغاة العابثينا

أطبق و ختم بالضغينه

و أجثم على وهران... و البيت القصي من المدينه

أطبق على الأطفال، و الأم الحزينه

أطبق على بيت الشهيد مجلجلا ... حرق سكونه

الباب أغلق منذ ساعات

فما من قادم له يفتحونه

و أبوه ما آب بعد سفاره... لكنه وفى ديونه

لا شوق

لا أحلام ... غير بشائر الفجر الذي سيرقبونه

و حكاية الأم الحزينه

عن مقلتين مع الصباح

على الظلام يمزقونه

و على التراب يقبلونه

و على الشهيد يوسدونه

في واحة خضراء... في قلب الفلاة

أطبق وخيم... إن فجر الشعب آت

يا ليل...

يا ليل الطغاة العابثينا.

24- شاذل طاقة : الفجر في وهران (*)

الليل يموت ... و وهران

نول يغزل في أغوار الظلمه

كفنا ... للطغيان ...

الليل يموت، و لا نأمة

للجثمان ...

و مشاعل من رايات مجذوله

تنثال على وهران

عبر القمم الصخريه

تحذوها قافلة عربيه

و صدى أغنيه

ينداح من الأفق المجهوله

عبر الوديان ... أغنيه

غنتها في السجن جميله

خلف الزنزانة، و الأسوار

و يسمعها عبد الرحمان [1]

فتغناها أغنيه

بالحب مدماة الأنغام

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص446 إلى ص 448

[1] عبد الرحمان خليفة : شاعر جزائري أعدمه الفرنسيون عام 1960.

و تمناها أمنيه

ريا بدم الثوار

أمنية محكوم بالإعدام

أن يطلع فجر الإنسان ... الإنسان

في أفق جزائرنا العربية.

25- شاكر جويد أطميش : إلى المجاهدة الجزائرية (*)

أ جميلة يا ذات الكفاح و من بهـــا *** تتفاخر الآباء و الأبنـــــــاء

يتباهى فيك المشرقان بأســــــــره *** و تفاخرت بالفضل منك نساء

لولا جهادك يا جميلة لم تكـــــــن *** أرض الفداء بلادك الغنـــاء

و لسوف يعلو في بلادك خافقــــــا *** رغم العداة الغاصبين لـــواء

* * * *

يا مرهفا قد سل من عزماتهـــــا *** ريعت له من هوله الأعـــداء

يا ومضة الإيمان شع لهيبهـــــــا *** فتوهجت من نورها الأرجــاء

يا من بوجه الظلم قد سبقت بـــــه *** لتشير : هذي الصورة الشوهاء

و لتعطي درسا للبغاة بأنهـــــــــم *** عند التلاقي في الوغى جبنــاء

و العرب في شرف الجهاد ضياغـــم *** دون الحفاظ، و للحمى أكفـــاء

* * * *

قد نلت يا رمز الفداء مكانـــــــة *** حسدتك فيه الشهب و الجــوزاء

فبكل أرض من مديحك صيحــــــة *** و بكل قطر من شذاك ثنـــاء

و صداك هز الغرب من أركانـــــه *** فتحطمت لهم أسس و بنـــاء

و تلطخت تلك الجباه بخزيهــــــــا *** لما بدت أفعالها النكـــــراء

و بها تجاوبــــــــــت المحافل كلها *** و بذكرها تتسابق الأنبـــاء

فلأنت إن عد الكرام كريمـــــــــة *** و عظيمة إن يذكر العظماء

كابدت من ألم العذاب أمـــــــــره *** من دون أن تتخـاذل الآراء

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، من ص452 إلى ص 453 .

و صبرت صبر المخلصيــن على الأذى *** كالطود هبت حوله النكــباء
لتحطمي الأغلال عن شعـــــــــب به *** تتلاعب الأطماع و الأهواء
و لكي تشاد من الجماجــــــــم و الدما *** رغم العداة الدولة الشمـــاء
و تذل رغم الدهر دولة فاجــــــــــر *** و تهان منه الطغمة الحمقاء
يا من أنرت إلى الجهاد سبيلـــــــــه *** كالبدر شع فسال منه ضيـــاء

26- شاكر ناصر حيدر : جميلة [*]

جميلة ... و الجراح لها أتــــي *** و شعبك في بسالته نبـــــي
أطلي من كوى الأشلاء فجـــــرا *** ليولد عبرها جيل قـــــوي
فما مثل الدم الخلاق ينـــــــي *** و ينمو في منابته رقــــــي
و يأرج من خلال دجى خصيــــب *** على كفيك تأريخ شـــــذي
تمشى نحو (ديغول) رهيبـــــــا *** فأمعن في حماقته الغبــــي
وهم بمهره القصبي شوطــــــــا *** عسى ينجيه (تفجير) بغـــي
و ألهب دهر أخيلة عجـــــــاف *** فأهوت، و الطريق بها عشـــي
لينسج من رفاة الوهم مجـــــدا *** كأن المجد دور مسرحـــــي
فرنسا : تلك مقصلة الليالـــــي *** و حكم السوط منقرض عفـــي
و إن أغرى المروض في يديــــه *** جنون الضرب و الحقد العمي
فإن تجلد الأفعى انتفـــــــاض *** و أسلوب على البلوى خفـــي
و للسم المكابر حين يجـــــري *** بناب مبرح غضب كمـــــي
فرنسا : تلك فلسفة اعتــــــداء *** يسوقك نحوها عرق دعـــي
و منتفخ من (القطاع) يرغـــــي *** و يزبد فيه منطقه الغـــوي
رأى الدنيا بزرقة ناظريـــــــه*** قطيعا، و هو فارسها العتـــي
سياسة ناشب ظفرا تمـــــــادى*** و قرصنة يمارسها صبـــي

-1960-

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ط2 المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 06.

27- شفيق الكمالي : جميله (*)

(إلى البطلة العربية جميلة بوحيرد التي كانت تنتظر الموت على أيدي الفرنسيين ... رسل الحضارة الأروبية[1]

هي لن تموت ... فخوله

لما تزل

رغم الردى ... نجمه

تلوح في العتمه

يا قوته خضراء بسامه

فجدتي تحكي لنا عنها

عن سيفها الذي تهابه الرقاب

و زندها الأسمر

و كيف كانت بالعصا تشتت الكفار

و أنقذت ضرار

لكن جدتي لا تسمع الأخبار

لم تدر أن خولة

عادت إلى الوجود

بزندها الأسود

لكنهم يدعونها "جميله"

تعيش في قلب الثرى الأحمر

حمامة سجينه

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، من ص 08 إلى ص 10.

[1] تقديم القصيدة كما ورد في مجلة الآداب: السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان (أفريل) 1958، ص 07.

ما أروع السجينة

ما أروع الصمود من جميله

يهابها السجان

يخيفه إصرار عينها

جميلة يهابها الرجال

أبناء "ماريانا"

من كل وغد أمه في "السين" محظيه

و أخته على فراش العهر مرميه

جميله اللبوة الجريحة

تفتر فوق ثغرها ابتسامه

كأنها تقول

لتشرب السياط من دمي ..

ليرتوي الجلاد

دروبنا قتاد

زيتوننا بنادق، و نخلنا رماح

و خلف كل صخرة سنان

يا أنت يا سجان

يا حامي الحضارة العتيد

حضارة القرصان

حضارة الخنجر

الشعب لن يقهر

حضارتي حضارة المشعل

عجل فلن أغدو فرنسيه

عروبتي أقوى من الخنجر

عروبتي دمي

و هل أعيش دون دم

محمد يلوح لي في بركة الشفق

محمد يزورني ليمسح الجراح

بكفه المخمل

محمد أفاق

راياتنا عادت إلى الآفاق

وردية الإشراق

عجل فلن أغدو فرنسيه

عروبتي أقوى من الخنجر

عروبتي دمي

و لن أعيش دون دم

-1958-

28- صادق الصائغ : غنوة وداد لجميلة بوحيرد [*]

(في صباح أول يوم من أيام العام الجديد، ستشرق أول ذرة مشمسة دون أن تلامس عيون جميلة)

يا عين البنت المسجونة خلف القضبان

يا نجمة عطر عربي الطيب

أطلت من شباك الأغصان

يا زغرودة

رعشت في صدري فارتعشت

للزغردة الأشجان

طيرت إليك فراشات الصبح حروف حنان

كي تصبح للبنت (المسجونة هالة مجد

و ترف على هودجها الطارق أبوابا من ورد

و جعلتك في الصدر "عتابه)

هرعت قبل الإصباح إلى كوخ الفلاح

طرقت بابه

قالت : إزرعني في جرح الأرض مع القداح

صيرني بين ذراعيك ربابه

وسرت كالرعشة في مطرقة العامل

مسحت عن جبهته العرق النضاح

و جلت عنه عذابات الليل و أوصابه

* * * *

---

[*] مجلة الآداب، السنة السابعة، العدد الأول، كانون الثاني (يناير)، 1959، ص 19.

أجميلة كم راود دمع الأحزان

أجفان أخيك المستلقي في قاع السجن

أما يذكر أحبابه

لكن الريح، و نايات الرعيان

يدفعن إلى باسمك من خلل القضبان

منسابا من ناي مجروح الصوت إلى ناي مجروح

يا "البلابة"

تتسلق في مرح مغول الشوق إلى قلبي

شدي بأس اليسقيك الماء بكفيه

شدي من بأس أخيك الضارب في التيه

شدي من بأس المازال يراود حرف الإعصار

في الليل، و يقدح حرف الود بحرف الود

كي يجعل اسمك في قلب الأطفال شعار

* * * *

أجميلة كم شبت في صدري النار [1]

و أنا أتمثل في عينيك

و قد التمعت كالبرق على وجهك سكين الجزار

فأهب من نوم، و أصرخ محموما يا شار

أغرزها في صدري يا شار

لكني أسمع صوتك ينادي، ينأي عبر الأسوار

هي ذي وهران

ينسرب الدرب إليها كالضحكه

---

[1] في مؤلف عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، تبتدأ القصيدة من هذا السطر، ص 12،13.

و أنا العصفور الساقط من عشي

في برك الماء المرتعش

قلبي، قلبي يختض حنينا يا أحباب

قلبي المبتل تدحرجه

لحبيبي أنسام الغبش

و ظلال الجنبذ، و النعناع على وجهي تهتز

هل يسأل أهلي من طرق الأبواب؟

هل يسأل أهلي من أيقظ نوم الأطفال ؟

الريح الخضراء تعود تغني يا أحباب

ذرات الشمس تعود تموع على الساحات على الأهداب

أنا ذي ... أنا ذي

هل يسأل أهلي من طرق الأبواب ؟

29- صالح الظالمي : عذبوا جميله (*)

كبلوها ... أوثقوا أذرعها بالقيد قسوا

حملوها كل ما يرهقها هما و بلوى ...

لا تعيدوا شبحا يختال فوق النجم زهوا

أتركوا السوط على العاتق قسرا يتلوى

و دعوا أضلعها باللهب اللاذع تكوى

و اخنقوا الآهة تنساب على الظلمة صحوا

و اخمدوا الصوت الذي في مسمع الأجيال دوى

و احذروا من طيفها مادام للثوار نجوى

و احطموا القلب الذي يشغله الإيمان مأوى

اصنعوا ما شئتم فيها ... و زيدوا دون جدوى

إنها الفكرة ... و الفكرة عنف ليس يلوى.

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 20.،

30- صبرية الحسو : جميلة [*]

تموت جميله

بنار فرنسا الذليله

و هذا الأريج

و نفح البطوله

و ذكرى تهز الجبال

و يسرح فيها الخيال

كجاندارك لاحت جميله

كجاندارك تهوي قتيله

بنار الطغاة

و ظلم البغاة

فيا أمتي لتحيا جميله

و يا أمتي فاخري ففيك جميله

جميله التي عذبتها فرنسا بأسياطها

و تصدر حكما بإعدامها

و ما علمت و يحها

هتاف الملايين : عاشت جميله

بأوراس ألف جميله

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 32-33.

و في دجلة الصاخب

و في النيل، في بردى الغاصب

و في الجبل الأخضر اللاهب

ملايين تهتف عاشت جميله

تلوح للصامدين الأباة

لينزعوا حقها في الحياة

فلبيك، لبيك أنت البطوله

ستبقين ذكرى جميله

نرددها في الليالي الطويله

لتبعث فيها الحياة

و تلهب نفح البطوله

31- ضياء الدين الخاقاني : إلى كل جميله في فلسطين [*]

أخت جميلة عيناك، و عينا أختك الكبرى طريق

لي أنا للسالكين الدرب للماضين في العهد الوثيق

جرح كفيك، و كفيها انطلاقات لدنيا من بريق

للملايين من الماشين في الليل لغاف يستفيق

لغد يستعجل الحاضر للفجر تهاوى في مضيق

* * * *

طال المجد في التاريخ يا عز القبيله

ما أحيلي الاسم ما أسمى القوافي يا جميله

* * * *

خسأ التعذيب، و التنكيل، ما أهون ما يؤدي الحريق

خسر الجلاد، لن يضعف من روحيكما الوجه الصفيق

ضربات السوط في كفيه إنذار لما ليس يطيق

لغد أسود في واديه حيران بما سوف يحيق

كلما يملأ عينيه من المستقبل الخزي العميق

* * * *

و على كفيكما المستقبل الوضاء نور

حظ في تاريخ هذا الشوق للعرب سطور

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 43-44.

* * * *

آهة في أول الليل، و أخرى في فم الفجر الأنيق

من فتاتين يلوح الجمر من عينيهما فجرا رقيق

رفعت كفاهما مشعل أنوار لركب في الطريق

ليتهادى في مجامير هي الإيمان في قلب الغريق

هاتفا يا أمة العرب إلى النصر إلى حيث يليق

* * * *

دمعة أضرمت الغاضب، قد أوغل في أرض الجزائر

و دم غازله رمل فلسطين نجوما من مفاخر

32- طارق الطاهري : الكفاح الخالد [*]

<u>مطلع القصيدة</u> :

كفاحا كفاحا شباب الجزائـــــــر *** أباة الهوانن الشراف، الغضافر

<u>إلى قوله</u> :

لقد حان للحق كل الظهـور *** و آن له هتك سدف الدياجــر

أضعتم فلسطين كل ضــــياع *** كبير علينا ضياع الجزائـــــــــر

جميلة يا نغمات الشفـــــــــاه *** تموتين ؟ ! مرحى لموت الأكابر

جميلة يا دفقات اللهيـــــــــب *** و يا ثورة في ضمير المقـــــادر

ألأنت تموتين ؟ لا ... يا جميل *** فما الموت إلا لموتى الضمائــر

فذكرك بسمة فجر و ضيء *** و اسمك ألحونة في السرائـــــــر

أيا صمدات الجبال الصـــلاب *** أيا بطشات الأسود الكواســــــر

أيا زمجرات الرياح السوافــي *** أيا عزمات السيول الهـــــوادر

أيا وثبات النضال المجيـــــد *** و يا ابنة الحق ، و الحق قاهــر

غدا يجتني الحق كل مثابـــــر *** غدا ينجلي الليل ، و الصبح سافر

غدا تمحي دولة المفسدين ال *** رعاع اللصوص ، الوحوش البرابر

ليهتف معي كل شعب أبـــي *** لتحي جميلة بنت الجزائـــــــــــــر

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، من ص 46 إلى ص 48.

33 - عبد الزهراء عاتي : جميلة الجزائر(*)

علميها مدى الكفاح فإنـــــــــا *** قد نسينا الكفاح دهرا طويـــــــــلا

وابعثي العزم في النفـــــــوس *** فلولا عزمك قط ما اهتدينا السبيلا

يا ابنة العرب و النضال طريق *** ضل من حاد عن هداه قليـــــــلا

و زمان تحرر العبد فيـــــــــه *** مات شعب يعيش فيه ذليـــــــلا

لا يهمنك ما جناه الطغـــــــاة *** فلقد آن ظلهم أن يـــــــــــزولا

إن دربا سلكته مستقيمـــــــــا *** هو درب نروم منه الوصـــولا

و نضالا قضيت عمرك فيــــه *** هو درس ينير هذي العقـــــولا

أنت في السجن ومضة من الإباء *** ليس تخشى سلاسة و كبـــــولا

ما ظلام السجون إلا كنـــــوز *** بين عينيك إن أردت دليـــــــلا

فسلام على الجزائر حتـــــــــى *** لا ترى بين مشرقيها دخيـــــلا

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 100

34 - عبد الصاحب ياسين : إلى جميلة [*]

ناجي الملال و سامري الظلمـــــاء *** و تقبلي مهجا دميــــن عزاءا

و هبي نهارك للدجى في هـــــوة *** سوداء تزخر بالرؤى ســـوداءا

يظللن من خلل الظلام مقاصــــلا *** تعلوا و تهبط في الدجى حمـــراءا

و حفائرا غبرا فواغر تبتغـــــي *** جثثا تمون بطونهـــــا جوفاءا

و جماجما خضد الفناء عظامهـــا *** وحشا التراب شذوقها شوهـــاءا

و محاجرا ذهب البلى ببريقهـــا *** فخبت و بذل نورها ظلمـــــاءا

و ترقي في كل همسة عابـــــر *** صوتا يروع وقعه الأرجـــــاءا

هو صوت الجلادين لم يتعهـــدوا *** إلا رقابا قطعن ، و دمـــــــاءا

* * * * *

بنت النضال و تلك أكرم نسبـــة *** ملكت باذخ فخرها حـــــواءا

تلك الشهور أكن ساعاو انطــوت *** أم كن أدهرا زحفن بطـــاءا ؟ !

ما كان ذو بغي ليكــــــرم عفة *** عن أن يروع ببغيه عـــــذراءا

هو من علمت ... بلاء كل من انبرى *** ليحوط حقا أو يصون بنـــاءا

يلوي قوى المستضعفين، و يبتنــــي *** لهم السجون السود و الإقبــاءا

و يبيت يرسم للإباء مصارعـــــا *** تسع الصعيد، و تملأ الأجواءا

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، من ص 110 إلى ص 112،

* * * *

إيه جميلة ... و السمو مراتـــــــب *** بلغت منها الذروة العليـــــاء !

عزت على (جندرك) و هي وليـــة *** فيما أتته، و أخطأت أسمـــــاءا

هايك تستوحي الغيوب، و هـــــذه *** تهب البنين الموت لا حوبـــاءا

أشجاك قيدك، و اللذات ســــوارح *** يمرحن أسرابا صباح مســـاءا

مشت الحياة بهن ضاحكة الـــرؤى *** سمحاء تزخر بالمنى خضراءا

ينهلن من متع الشباب دواهبـــــــا *** أنى بهن مضى الهوى أوجاءا

قدست إن هواك أبعد غايـــــــــة *** و أشف من صبواتهن صفـــاءا

يسع الحياة مشاعرا علويـــــــــة *** و يشيع إيثارا بها، و فـــــداءا

و يسومه الزمن الفناء، فلاينــــــي *** في الدهر يخلد جدة، و فتـــاءا

* * * *

إيه جميلة، و البلاد نواظـــــــــر *** تمتد صوبك بكرة و عشـــاءا

تزهى بما نسلت، و تأسف حسرة *** ألا تكون لك الجموع وقـــــاءا

و تساءل الخطرات هل جزعت و هل *** وهنت إباء أوهوت إعياءا ؟

هيهات إن العصم تبعد مطلبــــا *** و تحل عاليه الذرى استعصاءا

قري جميله، و الدجى في المنـــزل *** ألف الكرائم قبل، و الكرماءا

نزلوا ذراه ... فكان أرحب ساحـــة *** و أخف من بلد يضام بلاءا

و أحب من روض يبيح ترابــــــه *** ذوذا و يمنح ظله رقطـــاءا

و إذا أطاف بك الحمام فقبلـــــــي *** شفتيه، و ارتشفيهما استشفاءا

فلكم جل الكرب الشداد و كم أســـى *** داء به الجسد المعدب نـــاءا

* * * *

و الظفر يقلعه الحديد فيرتــــوي *** منه الصعيد – و يستزيد – دماءا

و السوط يلهب منك جلدا خاويـــا *** لم يحو إلا أعظما و ذمــــــاءا

و الجوع يعرك منك خلقا صامدا *** يأبى الشكاة، فينهش الأحشـــاءا

إنا سنبعثها ضروسا تمتطــــــي *** هوج الرياح، و تركب الأنـــواءا

نتعقب الأجاس بدد شملهـــــــم *** رمما تغطي الأرض أو أشلاءا

ثأر يرد على الكرامة كبـــــرها *** و يرد كبر مذلها استحـــــداءا

35- عبد العزيز الحلفي : جميلة تقول (*)

و سخرت من الأصفاد تقعدنـــــي *** و سوف آلفهـــا، و تألفنـــي
لم يثنن إجراء طاغيـــــــــــة *** فظ، و لا تنكيل مضطغــــن
ما ضر بالغريد ... محبســــــه *** إن حط منزله عن الفنـــــن
ما ضره أسر تقاذفـــــــــــه *** من وكنه يهدي إلى وكـــــن
و أنا و مأساتي و معتقلـــــــي *** سيعيش في مأساتها وطنــــي
و أنا هنا وعي تقاذفـــــــــه *** عنت الطغاة فعاش للمحـــــن
و أنا هنا للزحف قافلـــــــة *** عبر الأسى، و موكب الشجــن
خلف السدود و إن قسا زمنـــي *** سأكون ملء جوانب الزمـــــن
لا تملك الأقزام زحزحتـــــــي *** و الليل ليس بعاطف رسنـــــي
و الليل هذا السجن أهدمــــــه *** أنقاض عهد بالشنار بنـــــــي.

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، من ص 114.

36- عبد الكريم الدجيلي : جميلة (*)

"سمراء" تخطر بالحمائـــــل *** و تزين معصمها السلاســـــل

و تعيد مجد "خنـــــــــاس" *** يوم "القادسية" إذ تناضـــــــل

تعتاض في لحن القيـــــود *** عن الموشح، و الخلاخـــــل

و ازينت بابن القيـــــــون *** و بالعديد من الفضائـــــــل

و تقلدت بحلى الرجـــــــا *** فالجيد منها غير عاطــــل

هامت بحب بلادهــــــــا *** لا بالغدير و لا الخمائــــل

و استأثرت في حبهــــــا *** منه كثيرات المعاضـــــــل

و أبت على الأيــــــــام إذ *** تجري رتيبات المراحــــل

و بأنها و الأمر فيهـــــــا *** بعد ذاك الأمر قافـــــــل

و بأنها و المشكـــــــلات *** تحلها نفس الوسائـــــــل

و بأنها لا ينتهـــــــــــي *** من أمرها جدل المجــادل

و الأجنبي بها تحكـــــــم *** حيث لا قول لقائـــــــل

و كما تعود أن يكــــــون *** مواربا فيها مخاتـــــل

لم يعترف لابن البــــــلاد *** بأن يكون له مزامــــل

حتى الذين هوت ضمــــا *** ئرهم لمنحط الأسافـــل

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 122-123.

حتى إذا هبت أعاصيـــــر *** و أثقل كل كاهــــــل

و تعرت الأيــام عـــــن *** مستعمر للشعب واغــل

برزت كما تعلو الحــــق *** يقة كي تحل له المشاكل

و تقنعت بالصبــــــر إلا *** أنها تغلي مراجــــل

و المخلصون كمثلـــــها *** في النائبات همو قلائل

فتقحمت سوح الجهـــــاد *** بحاجمن و الموت ماثل

و ترجلت عن فكـــــرة *** أن الغواني لا تقاتــــل

و تمخضت عن مثل مشبوب *** جلته يد الصياقـــــل

و تراءت الأحــــداث ما *** ثلة بها حتى المقاصــل

فتجرعت كأس البلايــــا *** في السجون و في المعاقل

ضربا، و تشريدا، و كيـــا *** لا يطاق، و لا يماثـــل.

عاشت بلا دأنـــــت في *** ساحاتها رمز المناضـــل

سلمت يداك فقد تجمـــع *** فيهما محل، و نائــــل

كف تهزين الوليـــــد *** بها، و أخرى للقنابــــل

37- عبد الوهاب البياتي : المسيح الذي أعيد صلبه [*]

كل ما قالوه كذب و هراء

اللصوص، الشعراء

الحواة، الأغبياء

إنني أحسست بالعار لدى كل قصيده

نظموها فيك

يا أخت الشهيده

و أنا لست بصعلوك منافق

ينظم الأشعار مزهوا

و أعواد المشانق

لأخي الإنسان، بالمرصاد

أعواد المشانق

و أنا لست سياسيا

خطيبا

فالمنابر

طردتني منذ أن صحت بوجه الناس

"كلا، أنا ثائر"

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، من ص 157-158.

كل ما أملكه يا إخوتي : حبي إليكم، بندقية"

و أنا لست بتاجر

يتغنى بعذاب البشريه

يحسن الرقص

على أمواتنا الأحياء

يا أخت

يغني بشهيه

إن طعم الدم

في صوتي

و في أبيات أشعاري الشقيه

مثل سد يقف الليلة

ما بيني

و بين البربرية

إن جيلا كاملا

مات

نهار اليوم

يا أختي الصبيه

يا جميله

إن ثلجا أسودا

يغمر بستان الطفوله

إن برقا أحمرا

يحرق صلبان البطوله

إن حرفا

ماردا

يولد في أرض الجزائر

يولد الليلة

لم تظفر به ريشة شاعر.

دمشق

1958/03/07

38- عربي (شاعر مجهول) : جميلة [*]

جميلة لف الليل قلبا معذبـــــــــــــا *** يناديـــك إذ لم يلق إلاك كوكبـــــــــــــــا

أقلب وجهي في السماء فـــــلا أرى *** سوى غيهب محلولك لف غيهبـــــــــــــا

و أرسل سمعي في الظلام فينثنـــــي *** بحشرجة تنهي جريحا معذبـــــــــــــا

جريحا أبى أن تشرب الضيم أرضـــه *** و آثر كأس الموت بالعز مشربـــــــــــا

و أسمع أنات لعذراء عذبـــــــــــت *** بجلد، و تمزيق و نار و كهربـــــــــــا

غدت إمبراطورية بجيوشهـــــــــــا *** تواجهها عزلاء في ميعة الصبـــــــــــا

تواجه عذراء الجزائر قلعـــــــــــة *** تخر حواليها الفيالق كالظبـــــــــــــا

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 180-181.

تحدث فرنسا بالبطولة وحدهـــــــا *** و لم تؤت أسطولا، و حلفا
مذبذبـــــــــا
و لم تؤت أمريكا و لا صدقاتهـــــا *** و أسلحة تردي العذارى لدى
الخبـــــــا
و لكنها بنت الجزائر حسبهـــــــا *** بطولتها تودي الخميس
المدربــــــــا
سمت فوق طاقات الرجال فلم تهـــن *** أمام عذاب يترك الطفل
أشيبـــــــــا
إذا الروح لم ترض الهوان فإنمـــا *** يعذب هذا الجسم كيلا
تعذبـــــــــا
جميلة نام الكون حولي و لم أنـــــم *** و كيف لمثلي أن ينام، و
يلعبـــــــا
يؤرقني قصف المدافع صوبـــــــت *** إلى وطني المظلوم شرقا و مغربـــا
يؤرقني آهات ثكلى، و صرخـــــة *** لطفل رآهم أعدموا الأم و الأبـــــا
تؤرقني ذكرى لماض من العـــــلا *** لنا إذ حكمنا الأرض بالعدل مذهبـــا
إلهي متى يبدو الصباح فنلتقـــــي *** نعيد لتلك الأرض نورك طيبـــــا
متى يحمل القوم الأمانة ؟ إنهـــــم *** إن حملوها أنهضوا عالما كبــــــا
جميلة ... نادتني إليك على المـــدى *** شجوني ... و لو جاوزت ما كنت أقربا
جميلة ... إن تمضي فأجمل فديـــة *** لحرية فيها جمالك معجبـــــــــا.
ألا إنما تلك الحياة رسالـــــــــة *** وسيان كم تحيا إذا قـــل أو ربــــا
سيدخلك التاريخ في الخلد قائـــلا *** كقولك أنت اليوم للموت مرحبـــــا.

شباط 1958

39- علي الحلي : عام جديد [*]

(تحية للثورة العربية في الجزائر في عامها البطولي الرابع).

مطلع القصيدة :

و يطل عام الثورة الحمراء يرعف من جديد

إلى قوله :

عام جديد

يحمر منه الأفق، يغرق في مداه

رعشاته الغضبى أعاصير الفداء

معصوبة بدم الشهيد

في كل ملتحم تشم الموت، في مرعى المجازر

بالأمس ودعنا "جميلة"

في درب قافلة البطوله

الهامة السمحاء قنديل يضيء دجى المغاور

و الجثة الملقاة تسبح بالدم المحرور، يشخب من لظاه

بالأمس في درب البطوله

"الطيب الزلاق" عفره الجبابرة الطغاه

بالمصرع المذموم ضم مع الندى الحاني ... صليبه

و "الطاهر" المغوار فوق الأرض يمنحها طيوبه

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 208-209.

و على ظلال الأفق ينتفض الخلود.

40- علي الحلي : قربان على طريق الشمس [*]

أختاه عند الملتقى ... دمنـــــــــا *** شعل تضيء تمدها الشهـــــــــب

لا الليل يطويها على عـــــــــدم *** و تذوب من جمراتها السحـــــــب

فوق الجبال الشم مصطـــــــــرع *** و على الصعيد الرحب مختلـــــب

و على جباه الأفق ألف ضحـــــى *** ينمات نيرانا، و يلتهـــــــــــب

دمك الطهور خلود مجـــــــزرة *** حرى من الأشلاء تصطخـــــب

من ذروة "الأوراس" جذوتهـــــا *** و يمدها قبل اللظى ... لهـــــب.

* * * *

أختاه جلاد السنا عفـــــــــــن *** ما أنفك من بلواه يحتطـــــــب

مدي لهم نحرا ... و لا تهنـــــي*** سنرد دون الأرض ما نهبــــوا

و توسدي ظل الثرى علقـــــا *** و لنا الهشيم ... و كوخك الخرب

و القرية العزلاء تأكلـــــــها *** نار الردى، و يجدها العطـــــب

بالأمس فجرنا رؤى غـــــدنا *** و غدا تمور بأفقنا الشهــــــب

في كل مقصلة لنا شفـــــــق *** متوشح بالدم، مختضـــــــــب

يجتره شوق لفديتـــــنـــــا *** و يعضه ملء الأسى سغــــــب

أبدا يهز الساح موكبـــــــنا *** و البعث- و الإيمان، و اللهــب

و على طريق الشمس ... موعدنا*** نشوان، لا هون، و لا لغـــــب

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ، ص 194-195.

نحدوه للإشعاع ... منطلقـــــا *** و على الجباه تفتح حـــــــدب

لن نستفيق على رؤى ســــــأم *** حسب الفداء بأننا عـــــــرب

جرح الحياة نريقه شفقـــــــــا *** يفتر مذموما، و ينكســـــــب

كم شع قنديل، و عانقنـــــــــا *** و على المدى حب، و منجــذب

* * * *

أختاه لن تبلى كتائبنـــــــــــا *** أبدا يفل البغي منقلــــــــــب

سنشق من عار له جدثـــــــا *** و لكم تناثر قبره اللحــــــــب

بالأمس لا كف مطهـــــــــرة *** و اليوم، لا هام، و لا ذنــــب

بالأمس لا مجد يشيد بـــــــه *** و اليوم لا عرض، و لا نســـب

ما زال يستحدي قوادمــــــه *** عريان، لاريش و لا زغـــــب

* * * *

أختاه عند الملتقى دمنـــــا *** شعل تضيء ... تعلها الشهــــب

سنهد صرح الرق محتــرقا *** و تئن من تابوته ... الحقــــــب

أختاه أعراق اللظى انفجرت *** و الليل في "وهران" ملتهـــــب

مدي لهم نحرا، و لا تهنـــي *** سيضوع منا المصرع التـــــرب

منا الفداء، و عرسنا لهــب *** و يمد صرعانا دم ســـــــــرب

و طلائع الثوار ... زاحفة *** للنور، لن يلوي بها تعــــــــب

و طعام جلاديك من دمنـــا *** صديد ما جذوا، و ما صلبـــــوا

يشقى الرقيق ليشتري دمــه *** و تهون من أجل الذرى النـــوب.

1957/07/28

41- علي الحلي : من جاندارك إلى جميلة بوحيرد [*]

أختاه ... أنت تذكرين كيف يشرق الضمير

و كيف تنبض الدماء في العروق ...

في وحشة السجن، و غربة السجين !

و شهقة الجوع، و ساعة العذاب ...

و لفحة السوط، و موعد النذير !!

أختاه ! ... أنت تعرفين أنني تراب و ما أزال رغم هوة العدم ...

و حرقة الرمال في الحفير

أذكر كيف كور الطغاة

جسمي في مجامر الحطب ! و أحرقوا العظام في مواقد الهجير

و عبرها الشمس تضوع في الطريق

تقتبس من ترابها الضياء، و العبير !!

و فرحة المصير ...

أختاه أنت تعرفين أنني تراب

لكن روحي المقدس الطليق

مازال يمنح الحياة وجهها الجديد

يقتات من عصارة الصمود

---

[*] مجلة الآداب، السنة السادسة ، العدد السادس و السابع و الثامن، حزيران، تموز، آب، 1958، ص 22-23 أو عثمان سعدي ، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، من ص 200 إلى 2004.

يشهق في أضالع الجنين

يشرق في مراشف الوليد

يخفق في حشاشة الشهيد !!

* * * *

أختاه ! ... أنت تعرفين أنني سدى

من غير عظمة و دم

أذوب في غياهب العدم

لكن في دم الشهيد من مجامري شرر

و مهجتي عصارة الندى

تمرع في مغارس الربيع

تشرب من مدامع الشموع

تسيل من محاجر الصباح

لتطعم الضمير في متاهة الضباب

حرارة الحياة

و رعشة الكفاح

لأنبل البشر

* * * *

أختاه ! ... يا "جميلة" النداء

يا رمز أريحية الفداء

لم أدر أنت من بطولة العرب

و مطلعي الفجر من اللهب

و مبدعي حضارة البشر

من عهد "سنحاريب" قبل مولد العصور

يا شفقا من أرج و نور

ألف تحية إليك – للعرب

لشعلة الفداء، و الصمود

لأنبل البشر

* * * *

و أنت في مخالب القدر

حمامة بلا جناح

تلعق من معاصر الجراح

يا قبسا يمزق الرياح

يشع من نوافد الظلام

يضيء في مقابر السلام

لأنبل البشر

أختاه يا مجرة الفداء

يا ألقا تحضنه نيازك السحر

في ملعب الخلود

في واحة الدماء

واخجلتاه من رفاق موعد الشروق

رفاق "وهران" وجند "تلمسان"

و أنت في معازف اللهيب

أغنية الفداء ... للفداء

تحملها الشفاه للغد الطليق

تفلت القيد، و ثورة الهوان

ألف تحية إليك ... للآباء

و أنت تسحبين من سلاسل العبيد

طلائع البعث لمشرق الحياة

و تطلعين من مغارة الظلام

عرائس الشمس، و من رؤى المغيب

حورية القمر

لأنبل البشر

* * * *

أختاه من وراء ظلمة القبور

حيث رؤاي في المدى تغور

تشرب من جراحها منابع الصدى

و حيث أحرق النشيد في فمي

أصابع من شعل الحنين

أحس بي شوقا من حرق الشعور

أبدع من تفتح الحياة

أروع من تلهب الشهب

أحسني ... أعل منك رفعة الجبين

و نفحة الطموح عبر عالم مجنح غريب

موشح بجمره الدم

أنشق من عبيرك الندى نكهة العرب

و ما يرش طائر الأصيل في الدروب

من خلل الكوى، و رشحة الجدار

و خفقة السور على طغاتك الصغار

و أعبر القضبان، خلف سجنك ... النهار

منطلق بلا بقية انتظار

يركض كالبشير

نحو غد الشعوب، و الظفر

و أنبل البشر.

* * * *

أختاه لن نموت

و لن تموت شعلة الفداء حين يسجنون صفوة الرفاق

و حين يذبحون طفل ثائر شهيد

و حين يحرقون جثة الأسير

و حين ينحرون عنق مقعد سجين

جرعة العذاب، غصة القدر

أختاه ! لن تموت شعلة الفداء

ألف "جميلة" من اللظى في رحم الحياة

من شفق اللهب

تولد خلف سجنك البعيد

من أمة العرب

و ألف "جان دارك" تفجر الطريق ... نار

و تغسل من نجيعها المراق

مسارب الزحف إلى الغد المنير

و ثورة القدر

لأنبل البشر

و حيث تولد الحياة من جديد.

1958/06/27

42- علي الحلي : من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي (*)

عبر بوابة سجني

من هنا، من أرض وهران الحبيبه

من بساط النار تحتاش قرانا

و تذريها على أفق الفناء

من ينابيع الدم النزاف، من فجر العروبه

من ذرى الأوراس، من أرض البطوله

لرفاق الشمس في درب خطانا

لجموع الشهداء

لك يا نادية الخلد ... أغني

عبر بوابة سجني

من أنين السجناء

لك أغرودة حب، و تحيات، و طيبه

أنت مني

لن تموتي

خلف أصوار الصموت

عبر قضبان المماليك، و أعداء رؤانا

سيموتون مع القيد، مع العار - و نبقى

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ، من ص 205 إلى ص 207

أبدا كالنور في محجر فجر

لن تموتي

أنت عبر السور، إعصار و ثوره

و لظى يشرب من عزمك ... جمره

و نشيد ثائر الأصداء شهقة لحن

يتمشى في عروق الشهداء

لن تموتي

لن يموت الفجر في محبس ثائر

نحن كنا في ضمير الخيلاء

أنجم البعث، و أقمارا على تيه سرانا

و رؤى أجنحة الثأر على نار مدانا

تتلاقى في شروق الأمناء

لن تموتي

لم تمت في غربة السجن جميله

سوف تبقى في ضلوع الشهداء

ملء أنفاس بلادي

فجرنا النضاح، من رفة جفن

من أعاصير الدم المهراق في سوح الجهاد

حاملا من شعلة الثأر - فتيله

و على الرمل ... جديله

من شعاع النصر في عرس البطوله

نحن نبقى

و يموت الفاتك الجلاد في مقبرة العار التريبة

و على الأفق بقاياه ... جديبه

و ذئاب الليل تجتر ... أفوله

كيف نشقى

و على ساعدنا الصلد تهرى ألف سور

و حناياه على أرض الجزائر

رحم منخوبة الأعراق غرقى

فوق أنقاض المقابر

لن تموتي

ألف كف ترفع الراية في ساح الكفاح

في طريق الفجر في عرس الرياح.

بغداد 1958./08/12

43- عيسى الناعوري : جميلة الجزائرية (*)

جميلة، يا شعلة من جحيـــــــم *** تصب على أكبد الظالميـــــــن

و يا قبسا من لهيب الكفـــــاح *** ينير المسالك للعالميـــــــن

أمثلك تكوى بنار الحــــــروب *** و تبلو الجراح، و ضيق السجون

أمامك كان جمال الحيــــــــاة *** و زهو الصبا، و الهوى، و الفتون

و كان الشباب يرف بصـــــدرك *** حلوا، و يشدو، فما تسمعيـــــن

و كان الصفاء، و كان الهنـــــاء *** و عش السعادة لو ترتضيـــــن

فلوشئت مالت إليك الحيـــــاة *** ورف الشباب لما تشتهيـــــن

و لوشئت أغفيت في مأمـــــن *** و كف وديع، و حضن حنـــــون

فلم تستجيبي لداعي الفتـــــون *** و لهو الشباب، و عذب اللحـــون

و لا كان للحلى أو للثيـــــاب *** بنفسك وقع،/ و لا في العيـــــون

خذوا قلت للناس صفو الحيــــاة *** و لكن هبوني حماي الثميـــــن

فليست تطيب بعيني الحيـــــاة *** و في موطني يرتع الغاصبـــون

خذوا - قلتها من صميم الفؤاد - *** حياتي فعندي حياتي تهـــون

إذا خلقت للدلال النســــــــاء *** فإني خلقت لأحمي العريـــــن

* * * *

و رن بأذنك صوت جريـــــح *** دعا، فانتفضت له تزأريـــــن

(*) مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان (أفريل)، 1958، ص 07.

تخوضين هول الردى في القتال *** و تلقين جيش العدى الناقميـــــن

و لم ترهب الموت ينصب صبا *** مريعا على قومك الثائريــــــن

و لم تعبث بالعنى و الجــــراح *** و لا بالأبالسة الغاضبيـــــــن

و لا بالمدافع، و الطائـــــرات *** تئز بغاراتهن المـــــنـــــون

جبينك لم ينخفض ذلـــــــة *** فلله روعة ذاك الجبيـــــــن

ألست ابنة الثائرين الأبـــــاة *** بأرض الجزائر لا يرهبـــون

يغنون للموت حلو الغنــاء *** و يلقون أهواله ضاحكيــن

ألا بوركت منك تلك الجــراح *** و بورك في قومك الباسليـــن

بطولاتكم يا فتاة الجـــــبال *** دروس تردد في كل حيــــــن

تدوب الأساطير قدامهـــــا *** و أعداؤكم عندها يهلعـــــون

* * * *

جميلة ماذا يقول القريــض *** و قد صرت أحدوثة العالميـــن

أيعدمك المجرمون الطغاة ؟ *** ألا ساء يا أخت ما يزعمـــون !

فقبلكم تاريخهم سطرتــه *** أكف الجريمة، و المجرميـــــن

لقد ملؤوا بدماء الضحايــا *** حواشي تاريخهم، و المــــتون

وحوش تجلبب ثوب الرجال *** تفتك بالعزل الوادعيـــــــن

عرفناهم قبل دا في الشـــام *** أراذل في حروبهم غادريـــن

فإن جارة "لاكوست" في أرضكم *** فقد كان "غورو" أخاه الخؤون

و ما زال من غدرهم شاهـــد *** هنالك يجثم في ميلســـــون

هو الغدر شيمتهم لم تــــزل *** و هم في دياجي الخنا يعمهون

لئن أعدموك فلن يعدمـــوا *** البطولة في قومك الغالبيـــن

و إن الدماء التي يهرقـــون *** ستكتب مجدك في الخالديــن.

44 – لميعة عباس عمارة : جميلة(*)

جميلة ... جميلة

على هذه النغمات الحزينة

أحس كأن خطاك الرزينة

تسير ، و حراسك المجرمون

علوج فرنسا المهينة

تسير بلا سلسلة

إلى المقصلة

و أصرخ مجنونة .. لن يكون

و لن يسلموا جيدها للمنون

أتسبي حرائرنا الثائرات

و تقبع آسادنا في سكون

معاذ البطولة

و لبيك ألف جميلة

جميلة

و أصرخ مجنونة .. لن يكون

ولن يسلموا جيدها للمنون

و يصرخ شعب فرنسا سئمنا الذنوب

(*)عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج2 ص 284 .

و شعب فرنسا ككل الشعوب

يساق إلى الظلم تحت الرصاص

حثالاته شغفت بالحروب

45 – محمد الخليلي : جميلة [*]

في أي مكرمة جليلـــــــة *** أصف الكفاح لدى جميلـــــــه

ألأنها عربيـــــــــــــــة *** ورثت عروبتها أصيلـــــــــه

مذ مثلت فتيات يعـــــرب *** حينما عزت مثيلـــــــــــــه

و الغرب يأبى عزهـــــــا *** و المجد أن تمسى ذليلـــــه

أم أنها رأت النضال عن البلاد هو الفضيله

و سكوتها عن واجـــــب *** الوطن الحبيب هو الرذيلـــه

نهضت فأنهضت الجزائر نحو طاغية دخيله

في أي مكرمة جليلـــــة *** أصف الكفاح لدى جميلـــــة

نهضت لتنهض شعبهـــا *** و تكون في الهيجا دليلـــــــه

و تحملت ظلم السجون *** و لم تزل فيها نزيلـــــــــــه

لنراه في حرب العـــدو *** ودحضه يشفي غليلــــــــــه

فالأسد تكتنف العريـــن ***و لن تصد الأسد غليلــــــه

و الكل ينظر للسنيـــن *** الخمس في الهيجا قليلـــــــه

حتى يحرر أرضـــــه *** و يرى إلى العليا سبيلـــــــه

في أي مكرمة جليلـــة *** أصف الكفاح لدى جميلـــــة

---

[*] عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج2 ص 318 .

46 – محمد الفيتوري : رسالة إلى جميلة (*)

لن تسمع الجدران يا جميله

فالسجن مثل جبهة السجان

من حجر صخر ، و من صوان

و ما الذي تصنع راحتان

نحيلتان : مستطيلتان

لامرأة صغيرة ... نحيله

* * * *

السجن لا يسمع يا جميله

إلا انقضاض المعاول

إلا دوي الزلازل

إلا انفجار القنابل

السجن سكران ، قاتل

و أنت لا فأس، و لا معول

لا خنجر ماض ، و لا منجل

(*) ديوان محمد الفيتوري ، ط 3 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، من ص 298 إلى 306 .

أنت هنا حمامة تحجل

في قدميها السلاسل

* * * *

الساعة الآن تدق الغداه

تدق باب الليلة التالية

الساعة الواحدة .. الثانية

ثلاث دقات بقلبي الحياة

ثلاث خطوات تشد الظلال

وراءها في ظلمة السجن

أي حياة داخل السجن

هل سألت عيناك هذا السؤال

و أنت بين السوط ، و القيد

فابتلتا بأدمع الحقد

أم يا ترى لمحت بين الحبال

طلائع الثوار حول الجبال

و هي تسد الأفق بالأيدي

فاهتز في قلبك حب جميل

مشى حزينا فوق هذي الرمال

حب فتى جزائري نبيل

مازال حيا في صفوف النضال

لعله الآن ساهر

يرقب نور الجزائر

لعله الساعة يا جميله

يصغي لتنهيدتك الطويلة

حين تدق الأذرع الثقيله

ثلاث دقات فجائيه

و زحف باب ثقيل

أشبه بالرعد

أشبه بالطوفان يا جميله

و الليلة ... الليلة صحو جميل

يلوح عن بعد
من كوة السجن الضبابيه

لا بد أن الصحو هذا الجميل

يلف حتى حائط السجن

لا بد أنه يلف الحقول

و شجر الزيتون ملء السهول

و سعف النخل الطويل ... الطويل

و ورق التفاح، و الورد

لا بد أنه يضيء السيل

لثورة تزحف عن بعد

* * * *

ما أجمل الحياة يا جميله

لولا جنون الطغاه

و قهقهات السجون

لأن ظالما يحب الحياه

و يكره الآخرين

لأن سيدا يحب العبيد

و يكره الثائرين

لأن سجانك يا جميله

أيتها النار الجزائرية

كل جنود الإمبراطورية

* * * *

لا تطرقي رأسك يا جميله

لا تخفضي جبهتك النبيله

خوف جنود الإمبراطوريه

قفي بوجه العذاب

شامخة بالعذاب

لا تدعي نقمتهم تقتلك

لا تدعي رحمتهم تغسلك

إنك قبر الغمبراطورية

إنك تسقين بآلامك

أشعة الشمس الجزائرية

إنك تمشين بأقدامك

فوق جلال الإمبراطورية

فوق عروش قتله

ما زال في أعينهم جوع الملوك

ما زال في دمائهم صراخ القتله

ما زال فيهم رعشة القراصنة

تمتد مليون سنه

ما زال صوت تجار الرقيق

ما زال صوت المقصله

يبعث فيهم الحنين و الوله.

* * * *

أأضرب الأمثال يا جميله

أأملأ العروق بالثارات

أأملأ الوجوه بالوجوم !

أأملأ السماء بالغيوم

إذن هبيني ساعة من حياه

حياة روح داخل السجن

حياتك الساعة يا جميله

في ليل زنزانتك الطويله

حين تدور ساعة الحزن

ثلاث دورات فجائيه

و حين لا ينفد للأذن

إلا خطى الجند الحديديه

و هي تجوب ساحة السجن

في رعشة شبه جنونيه

إذن ... هبيني قوة الوجود

قوة إنسانية البشر

قوة ألف ثائر في القيود

يفجرون طاقة القدر

قوة شعبك العظيم

غضبان فرحان ثائر

قوة روحك المشع كالنجوم

فوق سماء الجزائر

-1957-

47- محمد المصري : جزائرية [*]

ليتني نسمة حب من نسيمات دمشق الشتويه

ليت أني ... قوة تهدم قضبان السجون الدمويه

ليت لي ... جنح حمامه ...

يا جميله ...

كنت رفرفت إلى عينيك في الليل ...

و طرنا ...

و حملنا معا ... شهد ابتسامه

و زرعناها على الخد ... علامه

إنما يحزن قلبي ... أنني لا أستطيع

غير أن أهديك هذي الأغنيه

علها تشعل نار الوجد في قلب الصقيع

و ثلوج الأوديه ...

فافتحي عينيك للشعر و أزهار الربيع ...

و افرحي ... فارسة الأرض التي تشرب

من عين الصبايا ...

* * * *

---

[*] الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان (أفريل)، 1958، ص 03.

يا جميله ...

أتراهم يقصفون الغصن المورق ...

من فارعة الحور الطويله

أتراهم يطفئون الغابة الخضراء

في العين الجميله

أترى تهدأ ... هاتيك الجذيله ؟ !

أبدا ...

لن يقطعوا الأيدي التي تقذف نيران القنابل

لن يخيفوا لهفة الثوار من خلف المعاقل

أرضنا المورقة الخصب الخضيله ...

تطلع الأغصان فيها ... ألف عين لجميله

و جميله ...

و ملايين مناضل ...

لم تزلزل قلبهم ... ريح المقاصل ...

و لهيب الموت من بين الحرائق ...

أبدا لن يطفئو الثورة

في نار البنادق

ستشع النار من عيني جميله ...

من جراحات جميله ...

من جذيلات جميله ...

من يديها ...

من خدود الزهر ... في فارعة الحور الطويله

* * * *

يا جميله ...

أي معنى أن يعيش القلب من غير رساله

إنما يستهدف الإنسان من هذي الحياة ...

أن يروي قلبه من حب إنسان الحياه

و لقد أقسمت أنت اليوم أن تحيا الجزائر

و لقد أديت الرساله ..

فافتحي عينيك للحب و أزهار الربيع

و افرحي فارسة الأرض التي تشرب

من عين الصبايا ...

للأغاني ، و الحكايا المقبله

نحن أدرى .. لن تكون المقصله

في عيون البطله

غير لحظات نضال لا تموت

فافتحي عينيك للشعر ... و أزهار الربيع

* * * * *

يا جميله

لك من قلب دمشق العربيه

ألف قبله

تبعث الود .. لخد المقصله

مثلما تبعث في قلب صقيع الأودية

كلمة الحب ..

و دمع الأغنيه

48- محمد راضي جعفر : فتاة العروبة (*)

أسمعتم حقا أم أنتم نـــــــوم *** أجميلة أمست تضام و تظلــــــــــم ؟

أيامها طرا ليس فيها من نهار فالظلام مخيم

لا تعرف النوم الهنيء عيونها ***أبدا، و لا يصبوا إلى الطعــــم الفــــم

فطعامها الضرب المبرح و الشراب لها من التعذيب مر علقم

فكم استدروا من جميلة ثديها *** و كذاك يفعل ما يشـــــاء المجــــــرم

و السوط يلهب ظهرها و يا ويلهم *** و القوس يرشق جسمها، و الأسهم

و بلكمة تهوي على خيشومهــــا *** فيظل ينزف من ثنايـــاها الــــــدم

لكنها بشجاعة عربيـــــــــــة *** صمدت فلا تشكو و لا تتألـــــــم

لم تكترث أبدا لما قد نالهــــــــا *** هي للمصائب دائمـــــا تتبســــــم

* * * *

و فراشها أضحى أديم الأرض في *** سجن وراء جداره تتضـــــــرم

قد ألهبتها بالسياط طغاتهــــــــم *** و الله يعلـــــم أم ذاك محــــــرم

بالكهرباء، و غيرها قد عذبـــــوا *** منها فؤادا ويلهم كم أجرمـــــوا

لو أنها رجل لهان الأمــــــــر إذ *** خلق الرجال لذي الخطوب فأرغموا

لكنما الأوباش أما نازلـــــــــوا *** تلك الأسود مصيرهم أن يهزمــــوا

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 326، 327.

و رجاؤهم أن يحرزوا نصرا على*** وطن العروبة و هو حصن محكـم
و الفسق قد أهوى بهم لحضيضهم*** فتهافتوا لفجورهم و استسلمـــوا
و الخمرة النكراء هاجت فيهمـو *** روح الجنون فهم صوام هـــوم
و عيونهم عميت فهم لم يبصروا *** فيها لما قد أخروا أو قدمـــوا
و استعذبوا قتل النساء فذا بـــه *** ستر الهزيمة في الوغى لحقتهمـو
حارت فرنسا ... بل تجاوزت المدى *** و إذا على إفناء شعب تقـــدم

و إذا السجون يزجفيها من بني العرب الكرام ... بل أعدموا
و لقد أعدت ما استطاعت من قوى *** تمحو بها آثار من هو مسلـــم
حسبت فرنسا أن ذاك يخيفهـــم *** و لعلها فيما تقدر تحلـــــم
لا يا فرنسا إن يكن هذا عظيمـــا *** يا عهور فيوم دحرك أعظـــم
لا يا فرنسا إن ما تأتين لـــــن *** يجدي فتيلا فالقيود تحطـــم
يا بؤرة العفن اسمعي و تأملـــي *** هل ينجون من القضاء المجرم
و رعي التطاول ... فالتطاول سبة *** يودي بصاحبه القضاء المبرم.

49- نازك الملائكة : نحن و جميلة [*]

جميلة ! تبكين خلف المسافات، خلف البلاد

و ترخين شعرك، كفك، دمعك فوق الوساد ؟

أتبكين أنت ؟ أتبكي جميلة ؟

أما منحوك اللحون السخيات و الأغنيات ؟

أما أطعموك حروفا ؟ أما بذلوا الكلمات ؟

ففيم الدموع إذن يا جميله ؟

* * * *

و نحن منحنا لوصف جراحك كل شفه

و جرحنا الوصف، خدش أسماعنا المرهفه

و أنت حملت القيود الثقيله

و حين تحرقت عطشى الشفاه إلى كأس ماء

حشدنا اللحون، و قلنا سنسكتها بالغناء

و نشدو لها في الليالي الطويله !

* * * *

و قلنا لقد أرشفوها الدماء، و سقوها اللهيب

و قلنا : لقد سمروها على خشبات صليب

و رحنا نغني لمجد البطولة

---

[*] ديوان نازك الملائكة، ج2، ط2، دار العودة، بيروت، 1979، من ص 505 إلى ص 508.

و قلنا : "سننقدها، سوف نفعل" ! ثم غرقنا

وراء مدى "سوف" بين الحروف النشاوى، و صحنا"

تعيش جميله ! تعيش جميله !

* * * *

و ذبنا غراما ببسمتها، و عشقنا الخدود

و أذكى هوانا الجمال الذي أكلته القيود

و همنا بغمازة، و جديله

أمن جرحها الثر نطعم أشعارنا بالمعاني ؟

أهذا مكان الأغاني ؟ إذن فاخجلي يا أغاني

و ذوبي أمام الجراح النبيله.

* * * *

هم حملوها جراح السكاكين في سوء نيه

و نحن نحملها – في ابتسام، و حسن طويه –

جراح المعاني الغلاظ الجهوله

فيا لجراح تعمق فيها نيوب فرنسا

و جرح القرابة أعمق من كل جرح، و أقسى

فواخجلتا من جراح جميله.

-1958-

50- نجيب سرور : الجمعة الحزينة [*]

(كتبت هذه القصيدة مساء الخميس 07 مارس 1958 ... و كان قد حدد يوم الجمعة التالي لإعدام المجاهدة الجزائرية جميلة، و قد انتصرت الإنسانية على هذا اليوم فانتصرت بذلك على أحد أيام الجمعة الحزينة التي تنتظرها في الطريق إلى حياة أفضل...).

غفرانك فالعين بصيره

و ذراعي يا أخت قصيره

جد قصيره ... !!

و الكف بها كلمات عزاء ..

لا تجدي في يوم الجمعه.. !

غفرانك ... إني لا أملك إلا شعري

و عذابا ينهش في صدري

و الحمى ... و الحزن الضاري

و سعاري في يوم الجمعه .. !!

و لقد كنت كرهت الشعر ... هجرت

الشعر ...

من عام لم أكتب شعرا ... ما جدواه ؟ !

ما جدواه لبؤس العالم ... ما جدواه !!

ما جدواه بيوم الجمعه يا أختاه ... !!

أنا أعلم كم سيكون رهيبا هذا اليوم

---

[*] الآداب، السنة السادسة ، العدد الرابع، نيسان (أفريل)، 1958، ص 09.

ملعونا في أيام العمر ...

ملعونا في كل زمان ... كنهار "الصلب" !

سيزف شبابك عند الفجر

برداء قان مثل الدم ...

و بإكليل من أشواك ... !

و "القصبة" في يديك اليمنى

"كابن الإنسان"

أسفا لن ينشق الهيكل ... !

لا ... لن يسمع قصف الرعد ... !

لا ... لن يخبو نور الشمس ... و لن

يهتز قمر ... !

و الأرض ستصمد ... لن تتزلزل ... !

لن تنفجر بالطوفان ... !

ستظل تدور !!

يا أسفا ... ستظل تدور ... !!

غفرانك ... "بنت الإنسان" !

غفرانك يا "ملح الأرض" ...

و يا نور العالم ... يا رمزا ... يا

قربان ...

يا أسطورة هذا الجيل إلى الأجيال

يا (جاندارك) !!

أنا أعلم أن الموت مخيف ...

أو ترتعدين ؟ !

أو ينضح جسمك ماء الرعب ...

و يسوخ إلى القدمين القلب ...

و جليد الذعر أ في الأطراف يدب ...

يدب ... و ذهول اليأس ... أينسج في عينيك

خيوط

و يكفن يا أختاه رؤاك ...

و الحيرة بين الباب الموصد و الشباك

و كأن القضبان شباك

كأن الزنزانة نعش

أتخافين ؟

غفرانك "بنت الإنسان"

فلقد عرف ابن الإنسان الخوف ... !

قبلا عرف ذهول اليأس

فلتعبر عني هذي الكأس

يا أبتاه ... !!

أصغي ... هذا وقع نعال

كطبول تقلق صمت الليل

كخطى تنين

فليجتمع كل كيانك في أذنين ... !

"هم آتون ... !! "

و يدور المفتاح الملعون

في ثقب الباب

و يصر الباب ... يئن...يضج ... ينوح

الباب ... !

"هم آتون ... !!"

فليتجمع كل كيانك في عينين !!

و يجيء شعاع مثل الحبل

اللعنة للضوء الأسود ... للفانوس ... !!

للحارس ذي الوجه المرعب !!

"فلتعبر عني هذي الكأس ... !!"

مهلا ... مهلا...

أو يحمل في يمناه وعاء ؟

أيجيء إليك بشربة ماء ؟

مهلا ... مهلا ...

هل وضع الدلو بقرب (البرش) !

و تمطى ... ألقى نظرة وحش

و مضى للباب يخب – يخب

مهلا ... مهلا...

هل أخذ الباب

و شعاع الضوء الأسود غاب

و انقطع الحبل ... !

فليجتمع كل كيانك في أذنين !!

هل مات دبيب النعل ...

هل عاد الصمت يلف الليل ... ؟

و تنفس شيء في الأعماق

"و إذن ... لن أعدم هذا الفجر" !!!

غفرانك بنت الإنسان

فاليوم خميس ... و زفافك يوم الجمعه

بقيت ساعات ...

بقيت ساعات، و يجيئون

"رومان" القرن العشرين !!

غيلان فرنسا يا أختي سيجيئون

فجر الجمعه

غفرانك بنت الإنسان

غفرانك ... مازال العالم

مازال يطالب بالقربان ...

مازالت في الأرض جيوب للصلبان

و يقينا سنمر عليها ...

و سيسقط منا آلاف "كابن الإنسان" !

فالدرب طويل محفوف بصنوف الموت

لكن الواحة يا أختي ... في أفق الدرب

سنخوض إليها أياما ... مثل الجمعه !!

اللعنة إن لم تسقط من أيام الدهر ...

اللعنة إن لم يقف الزمن قبيل الفجر...

النقم، و الظلمات، و غيظ جهنم و الأحزان

و الويل لغيلان فرنسا ... للرومان

لوصلبت بنت الإنسان

يوم الجمعه ... !!

51- نجم الدين عبد الله الجبوري : جميلة [*]

جبن الطغاة تجلـــــى *** في أسر تلك الفتـــــــاة

وسوف بالعار منهــم *** نلطخ الصفحـــــــــات

يكفي الجزائر فخـــرا *** وضوح جبن الطغـــاة

إصعدي جميلة قفــزا *** إلى خيال الجنـــــــاة

لا تعبئي بممـــــــات *** فذاك خير الممـــــات

ففي القلوب ستبقـــــى *** ذكراك طول الحيـــاة

* * * *

جبن الطغاة تجلـــــى *** في أسرك يا جميلـــــــــه

تلك الفعال ستبقـــــى *** مدى العهود الطويلـــــه

تصيح : إن فرنســـا *** تلبســـت بالرذيلـــــــــه

فيالهم من جنـــــــاة *** لا يعرفون الفضيلـــــــه

و يالهم من قســـــاة *** ينوون قتل جميلـــــــــه

* * * *

صبرا جميلة إنـــــا *** سنأخذ بالثأر مهـــــــــــلا

فإن يوما سيأتـــــي *** سنجعل الصعب سهــــــــلا

(*) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج2، ص 423

و سوف منا فرنسا *** منا جحيما ستصلـــــــــــــــى

من ذا تخاذل يومـــا *** و من فتـــــــاة تولـــــــــــى ؟

و سود الوجه منـــه *** عار ليوم الممـــــــــــــــــات ؟

52- نزار قباني : جميلة بوحيرد [*]

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعونا

في السجن الحربي بوهران

و العمر اثنان و عشرونا

عينان كقنديلي معبد

و الشعر العربي الأسود

كالصيف، كشلال الأحزان

إبريق للماء ... و سجان

و يد تنضم على القرآن

و امرأة في ضوء الصبح

تسترجع في مثل البوح

آيات محزنة الإرنان

من سورة (مريم) و (الفتح)

* * * *

الاسم جميلة بوحيرد

اسم مكتوب باللهب

---

[*] القصيدة المنشورة كاملة في : مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان (أفريل) ، 1958، ص 01 و 02.

مغموس في جرح السحب

في أدب بلادي في أدبي

العمر اثنان و عشرونا

في الصدر استوطن زوج حمام

و الثغر الراقد غصن سلام

إمرأة من قسطنطينه

لم تعرف شفتاها الزينه

لم تدخل حجرتها الأحلام

لم تلعب أبدا كالأطفال

لم تغرم في عقد أوشال

لم تعرف كنساء فرنسا

أقبية اللذة في (بيغال)

* * * *

الاسم جميلة بوحيرد

أجمل أغنية في المغرب

أطول نخله

عرفتها واحات المغرب

أتعبت الشمس و لم تتعب

يا ربي هل تحت الكوكب ؟

يوجد إنسان

يوجد إنسان مهما كان

يرضى أن يأكل ... أن يشرب

من جثة امرأة تصلب

لكن فرنسا يا ربي

ترضى أن تلعق كالكلب

من جثة امرأة تصلب

لكن فرنسا يا ربي

ترضى أن تلعق كالكلب

من جثة امرأة تصلب

من لحم جميلة بوحيرد

* * * *

أضواء "الباستيل" ضئيله

و سعال امرأة مسلوله

أكلت من نهديها الأغلال

أكل الأنذال

لا كوست، و آلاف الأنذال

من جيش فرنسا المغلوبه

انتصروا الآن على جثه

جثة امرأة مصلوبه

القيد يعض على القدمين

و سجائر تطفأ في النهدين

و دم في الأنف و في الشفتين

و جراح جميلة بوحيرد

هي و التحرير على موعد

فضمير فرنسا لم يوجد

* * * *

مقصلة تنصب و الأشرار

يلهون بأنثى دون إزار

و جميلة من بنادقهم

عصفور في وسط الأمطار

الجسد الخمري الأسمر

تنفضه لمسات التيار

و حروق في الثدي الأيسر

في الحلمة، في ... في ... يا للعار

* * * *

الاسم جميلة بوحيرد

تاريخ ترويه بلادي

يحفظه بعدي أولادي

تاريخ امرأة من وطني

جلدت مقصلة الجلاد

امرأة دوخت الشمس

جرحت أبعاد الأبعاد

ثائرة من جبل الأطلس

يذكرها الليلك و النرجس

يذكرها زهر الكباد

ما أصغر (جان دارك) الأولى

في جانب (جان دارك) بلادي

* * * *

الاسم جميلة بوحيرد

العمر اثنان و عشرونا

و الشعر العربي الأسود

كالصيف... كشلال الأحزان.

53- نزار قباني : جميلة بوحيرد [*]

(1)

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعونا

في السجن الحربي بوهران

و العمر اثنان و عشرونا

عينان كقنديلي معبد

و الشعر العربي الأسود

كالصيف، كشلال الأحزان

إبريق للماء ... و سجان

و يد تنضم على القرآن

و امرأة في ضوء الصبح ...

تسترجع في مثل البوح

آيات محزنة الإرنان

من سورة (مريم)

و (الفتح)

* * * *

(2)

الاسم جميلة بوحيرد

---

[*] القصيدة و قد عمل فيها مقص نزار بالبتر، و قلمه بالحذف و الاختزال، كما جاءت منشورة في : الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ط3منشورات نزار قباني، بيروت، 1983 من ص 51 إلى ص 58.

أجمل أغنية في المغرب

أطول نخله

لمحتها واحات المغرب

أجمل طفله

أتعبت الشمس و لم تتعب

يا ربي هل تحت الكوكب ؟

يوجد إنسان

يوجد إنسان مهما كان

يرضى أن يأكل ... أن يشرب

من لحم مجاهدة تصلب

(3)

أضواء "الباستيل" ضئيله

و سعال امرأة مسلوله

أكلت من رئتيها الأغلال

أكل الأنذال

لا كوست، و آلاف الأنذال

من جيش فرنسا المغلوبه

انتصروا الآن على أنثى

أنثى كالشمعة مصلوبه

القيد يعض على القدمين

و سجائر تطفأ في النهدين

و دم في الأنف ...

و في الشفتين..

و جراح جميلة بوحيرد

هي و التحرير على موعد

مقصلة تنصب ... و الأشرار

يلهون بأنثى دون إزار

و جميلة، بين بنادقهم

عصفور في وسط الأمطار

الجسد الخمري الأسمر

تنفضه لمسات التيار

و حروق في الثدي الأيسر

في الحلمة ...

في ... في ... يا للعار

(4)

الاسم جميلة بوحيرد

تاريخ ترويه بلادي

يحفظه بعدي أولادي

تاريخ امرأة من وطني

جلدت مقصلة الجلاد

امرأة دوخت الشمسا

جرحت أبعاد الأبعاد

ثائرة من جبل الأطلس

يذكرها الليلك و النرجس

يذكرها زهر الكباد

ما أصغر (جان دارك) فرنسا

في جانب (جان دارك) بلادي...

-1957-

نموذجين للشعر الجزائري المقول في جميلة بوحيرد :

صالح خرفي : استريحي يا جميله (*)

لن تموتي يا جميله

قالها الناس، و لكن لم أقلها يا جميله

أنا أهوى أن تموتي يا جميله

أملي أن تستريحي يا جميله

فالردى في وهج القسوة أنسام عليليه

إن في موتك للشعب انتصارات جليله

إن في شنقك ويلات على أيد دخيله

صرخة منك، و آهات، و أنات عليله

فجرت بالعطف دنيا هي بالعطف بخيله

قربت للشعب مرماه، و للباغي أفوله

وجد الحيران في آهاتك الحيرى دليله

حية أنت فديت الشعب، فافديه قتيله

صرخة منك على مشنقة الظلم النذيله

سوف تنهي صرخات الطفل تنسيه عويله

صرخات الأم تبكي نجلها أردوه غيله

سكتة منك على مقصلة الغدر الذليله

سوف تعلى صرخات الشعب في عيد البطوله

(*) ديوان صالح خرفي : أطلس المعجزات، ط2، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص 89، 90، 91.

أحقني دمع يتامى شردوهم يا جميله

و دماء حرا بريئا، موج الغدر سيوله

صوحي يا زهرة العز، و ذوبي كالفتيله

إن في تصويحك المأمول إيراق الخميله

إن في ضوئك إشعاعا يرى الشعب سبيله

أي موت لم يذيقوك أساه أي حيله

ما هو الموت و قد جرعته دنيا طويله ؟

أهو الراحة من أعباء أغلال ثقيله ؟

أهو الغفوة في نومه عز مستطيله ؟

أهو اليقظة في خلد كأحلام الطفوله ؟

أهو الفرحة تسري في شرايين الفضيله ؟

أهو الهزة تهوي بالتماثيل الدخيله ؟

إن يكن موتك هذا، فاطلبيه يا جميله

أتعشين لمجد أنت جررت ذيوله ؟

أتعيشين لنصر أنت ذكراه الجميله ؟

أنا أدري الناس كم تهوين موتا يا جميله

كم طلبت الموت، كم منيته عذرا نحيله

غير أن الموت أحيانا له كف بخيله.

القاهرة : 4 أفريل 1958

أبو القاسم خمار : من وحي الذكرى [*]

أي ذكرى تميد بـــي و الفضيلـــة *** زهرات ينشرن عبق جميلـــــــه

يا جميله، و أنت حقا جميلـــــــه *** و نضال، و عزة، و بطولـــــــه

سجد المجد للرجال، و لكــــــن *** سجدت عند راحتيك الرجولـــــه

كل حر دعا بصوتك مهتــــــا *** جا معنى، و كل عين بليلـــــــه

و قيود السجان في جيدــــك الأم *** لس تروي عن أصل جندرك وسيلـــه

و أبي الصبر يا جميلـــــــه إلا *** أن تكون على الدنيا أمثولـــــــه

يا جميلة ما عهدنـــــــاك إلا *** دعوات إلى الجهاد جليلـــــــه

لململي الجرح فالنهار تجلــــى *** و الربيع الندي أنمى الخميلـــــه

كل من في الجزائر اليوم يفديــك *** و قد كنت للفداء سبيلـــــــه

لك من حولنا رفيقات عهـــــد *** جئن يحملن للعــــلا إكليلـــــه

كل بنت منهن أمضـــى من الس *** هم، و للحرب و الفخـــار سليلـــه

تتلظى قلوبهن إلى الثـــــأر *** و أقسمن أن تعيش جميلـــــــه

لست في ساحة الوغى جنـــاح *** مفرد، نحن ألف ألف زميلـــــه

كلما اجتاحت المصائب ليلـــى *** رفعت رأسها الأشم عقيلـــــــه

---

[*] القصيدة غير مثبتة في دواوين الشاعر، و قد أخذناها نقلا عن : أنيسه بركات درار أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال) ، المؤسسة الوطنية للكتاب) الجزائر، 1984، ص 111، 112.